جدیدیت اور ادب

شعبۂ اردو، علی گڑھ مسلم یونیورسٹی، علی گڑھ

مرتب

پروفیسر آل احمد سرور

شعبۂ اردو، مسلم یونی ورسٹی علی گڑھ

جدیدیت اور ادب

بار اول : ۱۰۰۰

تاریخ : اگست ۱۹۶۹

خطاط : ریاض احمد

مطبع : نیشنل آرٹ پرنٹرس الہ آباد ۳

ناشر : شعبۂ اردو، مسلم یونی ورسٹی علی گڑھ

قیمت : نو روپے

ترتیب

ابتدائیہ

یونی ورسٹی میں ادبیات کے شعبوں کی یہ بھی ذمہ داری ہے کہ وہ ہر ادب میں نئے میلانات کا ہم دردی سے مطالعہ کریں۔ ایک زمانے میں یونی ورسٹیاں صرف ان لوگوں پر توجہ کرتی تھیں جو کلاسک ہو گئے ہیں اور ہم عصر ادب کے سلسلے میں دل چسپی اور شغف کو اتنا ضروری نہیں سمجھتی تھیں۔ یہ نقطۂ نظر اب بدل رہا ہے کیوں کہ یونی ورسٹیاں علمی عجائب خانہ نہیں ہیں جن میں صرف علمی نوادر کا مطالعہ کیا جائے۔ ان کا فرض جدید اور ہم عصر میلانات کے ہجوم میں ایک راستے اور سمت کا احساس دلانا بھی ہے۔ تنقید میں تو یہ بات اور بھی ضرور سمجھی جاتی ہے کہ تنقید ہم عصر ادب کو ذہن میں رکھے، ہر نئی تحریک کا مطالعہ کرے اور ان نئے معیاروں کی مدد سے جو بن چکے ہیں ہم عصر ادب میں بھی معانی و مفاہیم تلاش کرے اور اگر ضرورت ہو تو اپنے معیاروں پر نظر ثانی کرے تاکہ وہ زیادہ جامع اور لچک دار ہو سکیں۔

آزادی کے بعد یونی ورسٹیوں میں ہم عصر ادب کے مطالعے کی لہر بڑھی ہے۔ پھر یونی ورسٹی کے بہت سے اساتذہ خود اس دور کے اچھے لکھنے والوں میں شمار ہوتے ہیں اور ان کی تخلیقات اور تنقیدات رسالوں اور کتابوں کے ذریعہ سے سامنے آتی رہتی ہیں۔ ہمارا شعبہ اس رجحان کا خیر مقدم کرتا ہے۔ ایک طرف یہ شعبہ تدریس کے اعلیٰ ترین معیاروں پر زور دیتا ہے اور تدریس کے طریقوں پر برابر نظر ثانی کرتا رہتا ہے۔ دوسرے یہ تحقیقی اور تنقیدی کاموں کی ہر طرح حوصلہ افزائی کر کے اپنے علمی کاموں کو ہر طرح آگے بڑھانا چاہتا ہے، تیسرے یہ ہم عصر ادب کے مطالعے میں بھی اور صحت مند روایت، فن کے جمالیاتی پہلو اور ادب اور زندگی کے ایک ہمہ گیر تصور پر زور دیتا رہا ہے۔

ادھر جدیدیت کا مسئلہ رسالوں میں بحث کا موضوع بنا ہوا ہے اور اس میں خاصی گرمی کا ثبوت ملتا ہے۔ ہم ایسے معاملات میں گرمی کے بجائے روشنی کے قائل ہیں۔ ادب کا کوئی شیدائی نہ روایت سے یکسر منھ موڑ سکتا ہے نہ تجربات کو نظر انداز کر سکتا ہے بلکہ وہ تجربات کو ہم دردی سے دیکھنے کا قائل ہے۔ ہمارا خیال یہ ہے کہ ہمارے ادب میں ادھر جو نئے میلانات سامنے آئے ہیں اور شاعری، ناول، افسانے اور تنقید میں جو نیا نقطۂ نظر ابھر رہا ہے اسے غور اور ہم دردی سے دیکھنے کی ضرورت ہے۔ ظاہر ہے کہ اس وقت اچھی اور بری ہر قسم کی چیزیں لکھی جا رہی ہیں، مگر ان کی اہمیت اور معنویت میں شبہ نہیں ہونا چاہئے۔ ہمارے ادب پر مذہبی یا سیاسی نقطۂ نظر ضرورت سے زیادہ حاوی رہا ہے اور مذہبی یا سیاسی نقطۂ نظر سے ادب کی قدر و قیمت کا فیصلہ ہوتا رہا ہے۔ ظاہر ہے کہ مذہبی یا سیاسی نقطۂ نظر کو ہم یکسر نظر انداز تو نہیں کر سکتے مگر ادب کے ساتھ انصاف کے معنی یہ ہیں کہ ہم ادب کے اپنے رول، اس کی اپنی بصیرت اور اس کے مخصوص طریقۂ کار کو کسی حال

میں ذہن سے اوجھل نہ ہونے دیں۔ اسی لئے ادبی مسائل پر بحث جو سنجیدگی سے ہو مفید ہے۔ ادبی بحثیں پارلیمنٹ کے مباحثوں کی طرح نہیں ہوتیں جہاں بحث کے بعد کثرت رائے سے کوئی فیصلہ ہو جائے اور وہ فیصلہ ایک قانون کی شکل میں سب پر نافذ کر دیا جائے۔ ادبی بحث کا مقصد مختلف زاویہ ہائے نظر کا مطالعہ ہوتا ہے تاکہ ان کی صحت اور اہمیت کا پتہ چلایا جائے اور اس طرح ذہنی تربیت اور ذوق سلیم کی ترویج کا کام انجام دیا جا سکے۔

۱۹۶۷ء میں ۳۱ مارچ سے ۲ اپریل تک شعبۂ اردو میں 'جدیدیت اور ادب' کے موضوع پر جو سمنار ہوا، اسے اسی نقطۂ نظر سے دیکھنا چاہئے۔ اس میں ہم نے اردو کے اساتذہ اور نقادوں کے علاوہ فن کاروں کو بھی اظہار خیال کی دعوت دی تھی۔ اس کے ساتھ انگریزی اور ہندی ادب میں جدیدیت کے اثرات پر بھی مقالے پڑھوائے گئے تھے اور بنیادی مسائل کو سمجھانے کے لئے فلسفے کے کچھ اساتذہ کو بھی زحمت دی گئی تھی۔ یہ طریقۂ کار ہمارے نزدیک مستحسن ہے۔ کسی ادب کا مطالعہ علحدہ سے نہیں ہونا چاہئے۔ ہر ہندوستانی ادب پر کچھ عالمی اثرات مشترک ہیں، ہاں ان اثرات کو ہر ایک نے اپنی تاریخ اور فطرت اور مزاج کے مطابق قبول کیا ہے۔ پھر ہندوستانی ادبیات میں سے اردو اور ہندی کا ایک دوسرے سے گہرا تعلق بھی ہے جسے کسی حال میں نظر انداز نہیں کرنا چاہئے۔

یہ سمنار ہر معنی میں کامیاب رہا۔ اس خاصی تعداد میں اچھے اور خیال انگیز مقالے پڑھے گئے اور کھل کر اور تفصیل سے بحث ہوئی اور شرکا کو ایک دوسرے کو سمجھنے کا موقع ملا۔ سمنار کی روداد اب کتابی صورت میں شائع کی جا رہی ہے۔ امید ہے کہ پڑھنے والوں کو اس سے جدیدیت اور ادب کے موضوع پر خاصی روشنی ملے گی۔

آل احمد سرور

خلیل الرحمٰن اعظمی

روداد

اس سمنار میں کل پانچ جلسے ہوئے جن میں علی گڑھ یونی ورسٹی کے ممتاز ادیبوں، شاعروں اور دانش وروں کے علاوہ باہر سے شرکت کرنے والوں میں ہندی کے ممتاز ادیب و شاعر ایس۔ ایچ واتسائن آگئے اور اردو کے اہل قلم میں ڈاکٹر گوپی چند نارنگ (دہلی یونی ورسٹی)، ڈاکٹر محمد حسن (دہلی یونی ورسٹی)، ڈاکٹر قمر رئیس (دہلی یونیورسٹی)، بلراج کومل (دہلی)، رام لعل (لکھنؤ) اور شمس الرحمٰن فاروقی (الہ آباد) خاص طور پر قابل ذکر ہیں۔ بنارس ہندو یونی ورسٹی کے پروفیسر ڈاکٹر دیوراج اور اردو کے ممتاز شاعر آنند نرائن ملا بھی سمنار میں شریک ہوئے۔

پہلا جلسہ سمنار کا پہلا جلسہ ۳۱ر مارچ کو سہ پہر میں شروع ہوا۔ صدر جلسہ پروفیسر آل احمد سرور نے اپنی تمہیدی تقریر میں سمنار کی غرض وغایت پر روشنی ڈالتے ہوئے کہا کہ شعبۂ اردو کے اساتذہ کی ہمیشہ یہ کوشش رہی ہے کہ وہ ادب کے زندہ مسائل پر غور و خوض کرتے رہیں اور خالص نصابی اور تدریسی دائرے سے نکل کر ادب اور تنقید کے بدلتے ہوئے رجحانات پر نظر رکھیں نیز بحث و مباحثہ اور تبادلۂ خیال کے ذریعہ ادبی مسائل کے بارے میں ایک متوازن اور جامع نقطۂ نظر کی تلاش جاری رکھیں۔ ہم نے بارہا یہ بھی محسوس کیا ہے کہ اردو ادب کے مسائل انگریزی یا ہندی ادب کے مسائل سے الگ نہیں ہیں اس لئے ایسے موقعوں پر ہماری یہ کوشش رہی ہے کہ ہم ان زبانوں کے ادیبوں اور تنقید نگاروں سے بھی رابطہ پیدا کریں چناں چہ اس سمنار میں بھی جدیدیت سے متعلق بحث کا دائرہ خالص فلسفیانہ نوعیت سے لے کر اردو، ہندی اور مغربی ادب کے رجحانات تک پھیلا ہوا

ہے۔ ہمیں توقع ہے کہ اس سمنار میں جو مقالات پڑھے جائیں گے اور ان پر جو تبادلۂ خیال ہوگا اس سے ادب کے عام طالب علموں کی رہنمائی ہوگی۔

سرور صاحب کی تمہیدی تقریر کے بعد علی گڑھ مسلم یونی ورسٹی کے پرو وائس چانسلر جناب محمد فضل الرحمٰن نے سمنار کا افتتاح فرمایا۔ انھوں نے اپنے خطبۂ افتتاحیہ میں اس بات پر خاص طور پر زور دیا کہ ادب زندگی کا آئینہ دار ہوتا ہے اس لئے زندگی کی طرح اس میں بھی انقلابات اور تبدیلیاں ہوتی رہتی ہیں۔ نہ صرف موضوع اور مواد میں بلکہ ہیئت و اسلوب میں بھی تبدیلیاں ناگزیر ہیں اور ان تبدیلیوں کے لئے ہر دور کے ادیب اور قاری کو اپنے اندر آمادگی پیدا کرنی ہوگی لیکن اس سلسلے میں اس حقیقت کو فراموش نہیں کرنا چاہئے کہ باوجود انقلابات اور تبدیلیوں کے ادب میں ایک تسلسل بھی ہوتا ہے۔ ادب میں تبدیلیاں روایت کی بنیاد پر ہی ہوتی ہیں بالکل خلا میں ان کا تصور نہیں کیا جا سکتا۔ جدیدیت اگر فطری مرحلے سے گزر کر آئے گی تو ادب میں فنی اور جمالیاتی قدریں برقرار رہیں گی اور ایسا ادب دیرپا حیثیت کا حامل ہوگا ورنہ دوسری صورت میں یہ جدیدیت بہت جلد پرانی ہو جائے گی۔ آگے چل کر موصوف نے فرمایا کہ اس وقت ساری دنیا کا ادب ایک طرح کے ذہنی اور فکری بحران کے دور سے گزر رہا ہے جس کی وجہ سے اس میں پیچیدگی اور انتشار ہے لیکن یہ کیفیت ناگزیر ہے اور اس وقت تک باقی رہے گی جب تک زندگی خود اپنی راہیں دریافت نہ کرے۔

خطبۂ افتتاحیہ کے بعد "جدیدیت کیا ہے؟" کے سلسلے کے مقالات پڑھے گئے۔ سب سے پہلے یوسف جمال خواجہ (استاد شعبۂ فلسفہ) نے اپنا مقالہ پیش کیا جس میں جدیدیت کے مفہوم کو جدید فلسفیانہ افکار کی روشنی میں سمجھنے کی کوشش کی گئی تھی۔ انھوں نے جامد اور مطلق اقدار کے بجائے تازہ اقدار کی تلاش اور اپنے عہد کی روح کی دریافت کو جدیدیت کی بنیاد قرار دیا۔ اس سلسلے کا دوسرا مقالہ ڈاکٹر وحید اختر (استاد شعبۂ فلسفہ) کا تھا جس کا عنوان "جدیدیت کے حدود اربعہ" تھا۔ وحید اختر نے عہد حاضر

کے فلسفیانہ افکار کا بیسویں صدی کی ادبی تحریکوں سے رشتہ جوڑتے ہوئے ادب میں جدیدیت کے مسلک کو واضح کرنے کی کوشش کی۔ انھوں نے روحانی اور ماورائی تصورِ حیات کے بجائے سائنسی رویے کو جدیدیت کے لئے لازمی قرار دیا۔ ان کا یہ خیال بھی تھا کہ مارکس کی جدلیاتی مادیت نے جماعت پر ضرورت سے زیادہ زور دیا اس لئے اس کے نتیجے میں جو ادب پیدا ہوا اس میں فرد کی ذات کا انکشاف بہت کم ہو سکا اس لئے موجودہ دور میں وجودیت کے فلسفے کی طرف ادیبوں کی توجہ زیادہ ہے کیوں کہ وجودیت فرد کی ذات کا اثبات کرنے کے بعد کائنات سے اپنا رشتہ جوڑتی ہے۔ انھوں نے یہ بھی کہا کہ جدید میلان اس میلان کی ایک طرح سے توسیع ہے جو جدلیاتی مادیت کے نتیجے میں سامنے آیا تھا یعنی وہ تحریک جسے ہم ترقی پسندی کے نام سے یاد کرتے ہیں۔ وحید اختر صاحب نے سارتر کی وجودی فکر کو عہد حاضر کی سب سے موثر قوت قرار دیا۔

ان دونوں مقالات پر بحث کا سلسلہ شروع ہوا۔ سب سے پہلے ڈاکٹر دیوراج (پروفیسر بنارس یونی ورسٹی) نے تقریر کی۔ انھوں نے فرمایا قدریں آفاقی ہوتی ہیں اور زمانے کی تبدیلیوں کے ساتھ بھی ختم نہیں ہوتیں اس لئے اقدار کی شکست و ریخت ایک طور پر منفی رجحان ہے۔ ہم اقدار کو نیا پس منظر دے سکتے ہیں لیکن ان سے دست بردار نہیں ہو سکتے اس لئے اقدار کی نفی کو جدیدیت سے نہ تعبیر کیا جائے تو اچھا ہے۔ جدیدیت اس تنقیدی بصیرت سے پیدا ہوتی ہے جو زمانے کی تبدیلی کے بعد ماضی سے اچھے عناصر منتخب کر کے جذب کر لیتی ہے اور بے کار عناصر کو خارج کر دیتی ہے۔ شمس الرحمن فاروقی نے وحید اختر کے اس خیال سے اختلاف کا اظہار کیا کہ جدیدیت ترقی پسندی کی توسیع ہے۔ انھوں نے کہا کہ پوری دنیا کے ادب کو سامنے رکھا جائے تو ترقی پسندی کا رجحان بہت زیادہ موثر رجحان نہیں رہا ہے اور نہ ہی اس نے ادب میں دور رس اثرات چھوڑے ہیں۔ اردو میں ترقی پسندی کا چاہے جو بھی ڈنکا بجا ہو لیکن مغربی ادب میں اس کو کچھ زیادہ اہمیت حاصل نہیں ہو سکی

اس لئے جدیدیت کو ترقی پسندی کی توسیع یا تسلسل قرار دینا میرے نزدیک صحیح نہیں۔ دوسری بات یہ ہے کہ جدید ادب کو وجودیت کے فلسفے سے وابستہ کر دینا بھی درست نہیں۔ ادب فلسفے کی پیداوار نہیں ہوتا۔ ادب سے اگر کوئی فلسفہ برآمد ہو تو وہ محض اتفاقی ہوگا۔ میں سمجھتا ہوں کہ جدیدیت تمام فلسفوں اور نظریوں کے حدود کو توڑنے کا نام ہے۔ ناوابستگی ہی اس کی وہ خصوصیت ہے جو اسے پچھلے تمام ادبوں سے ممتاز کرتی ہے۔ گزشتہ ادب سے اگر اس کا سلسلہ کہیں ملتا ہے تو وہ وہیں جہاں ادیب نظریے اور فلسفے سے بالاتر ہو گیا ہے۔

جناب فضل الرحمن (استاد شعبۂ دینیات) نے جمال خواجہ اور وحید اختر کے مقالات پر بحث کرتے ہوئے دونوں مقالہ نگاروں کے اس خیال سے اختلاف کیا کہ مذہبی نظام ہائے فکر انسان کی آزادی کے خلاف ہیں۔ وحید اختر کے بارے میں انھوں نے رائے دیتے ہوئے کہا کہ وہ مذہبی اور روحانی نظام ہائے اقدار کو ادعائی سمجھتے ہیں لیکن مارکس کے بارے میں ان کا رویہ غیر ضروری پر ہمدردانہ ہے جب کہ مارکسیت بھی ایک منزل میں ادعائیت کا شکار ہو جاتی ہے۔

ڈاکٹر ثریا حسین نے بحث میں حصہ لیتے ہوئے کہا کہ وجودی فکر کے اثرات ادب میں ایک ہی نوعیت کے نہیں ہیں۔ میرا خیال ہے کہ سارتر سے زیادہ کامیو کے یہاں وجودیت کا جو تصور ہے وہ ہمارے عہد کے لئے معنی خیز ہے۔

ہندی کے ممتاز شاعر ایس۔ایچ۔ واتسائن نے ان بحثوں کے بعد جدیدیت کے بارے میں ایک تقریر کی۔ انھوں نے جدیدیت کو ایک اضافی اصطلاح قرار دیا۔ انھوں نے کہا کہ ہندی میں جو کل جدید سمجھے جاتے تھے جن میں خود میں بھی شامل ہوں شاید اب جدید نہیں سمجھے جاتے۔ اس لئے میرا خیال ہے کہ صرف ماضی سے انحراف کرتے رہنا جدیدیت کی پہچان نہیں ہونی چاہئے۔ ہر ملک کے ادیب کو اپنی تہذیب اور روایت کی بنیادوں سے اپنا رشتہ مضبوط کر کے کسی نہ کسی مثبت عقیدے کی تلاش جاری رکھنی چاہئے۔ مجھے ڈاکٹر دیوراج کے اس خیال سے اتفاق ہے کہ روایت اور

تہذیبی قدروں کا تسلسل ضروری ہے۔ آج کے ہندی ادیبوں سے مجھے یہی شکایت ہے کہ وہ روایت سے ناواقف ہیں اور ان کی جدیدیت محض ایک اوپری چیز ہے۔ اس وقت ہم جس دور سے گزر رہے ہیں اس میں ہماری عقلی اور جذباتی زندگی دو حصوں میں بٹی ہوئی ہے۔ ایک طرف سائنس کی دی ہوئی بصیرت ہے تو دوسری طرف مخصوص ماحول اور آب و ہوا کی پروردہ افتاد طبع۔ ضرورت ہے کہ ان دونوں کے درمیان توازن تلاش کیا جائے۔ ہم لوگ یا تو دقیانوسی ہیں یا فیشن پرست جدید۔ جدیدیت ان دونوں کے درمیان میں ہی کہیں ہو سکتی ہے۔ واتسائن صاحب نے مزید کہا کہ اب ہمارے ادیبوں کو ایلیٹ اور سارتر کی طرف دیکھنا بند کرنا چاہیے وجودیت ہی سے اثر لینا ہے تو بھی سارتر کی گھٹیا وجودیت سے کیوں ہم اثر لیں۔ وجودیت کے بعض دوسرے مفکروں کے یہاں زیادہ معنویت ہے۔ یوسف جمال خواجہ، مشکور سید اور وحید اختر صاحب نے وجودیت اور دوسرے مسائل سے متعلق سوالات کے جواب تفصیل سے دیے اور بعض امور کی وضاحت کی۔

دوسرا جلسہ سمنار کا دوسرا جلسہ یکم اپریل کو صبح ۹ ½ بجے شروع ہوا۔ اس نشست میں سب سے پہلا مقالہ پروفیسر آل احمد سرور کا تھا جس کا عنوان ہے "ادب میں جدیدیت کا مفہوم"۔ سرور صاحب نے مشرق و مغرب کے گزشتہ ایک صدی کے ادبی محرکات کا تجزیہ کرتے ہوئے جدیدیت کے مفہوم کی وضاحت کی۔ انھوں نے اس پر زور دیا کہ مغرب میں جدیدیت کی تاریخ تین سو برس سے اوپر کی ہے اور ہمارے یہاں سو سال سے اوپر کی۔ انھوں نے کہا کہ گزشتہ دور میں نظریے کو فارمولے اور فیشن کے طور پر برتا گیا اور ادب کو نظریے کی غلامی میں دے دیا گیا جس کا ردعمل ہر طرف ہو رہا ہے۔ جدید دور کا انسان نظریے کی جکڑ بندی سے نکل کر زندگی کے حقائق کو اپنی نظر اور اپنے تجربے کے واسطے سے دریافت کرنا چاہتا ہے۔ انھوں نے کہا کہ ادب اور شاعری مجرد خیالات اور بندھے ٹکے اصولوں کی تبلیغ کا نام نہیں ہے۔ ادب اور شاعری محسوس حقائق کی معنی خیز مصوری ہے۔ جدید دور کا ادب علامت

اور اشاروں کے ذریعہ زندگی کی معنی خیزی اور بصیرت کو پیش کرنا چاہتا ہے۔ اس کا کام درس و تدریس یا تلقین و اشتہار نہیں ہے بلکہ جمالیاتی اور فنی وسیلوں سے ذہن کے دریچوں کو کھولنا ہے۔ انھوں نے جدیدیت کو فرد کی بڑھتی ہوئی اہمیت کے ذریعہ سے واضح کیا اور مارکسی اور وجودی فلسفے دونوں کے اثرات کا جائزہ لیتے ہوئے جدیدیت کو آیڈیالوجی سے روگردانی قرار دیا اور علامتی اظہار اور آزاد نظم کو اس کا نمائندہ اسلوب ٹھیرایا۔

سرور صاحب کے مقالے کے بعد ڈاکٹر عبدالعلیم نے ادب اور جدیدیت کے موضوع پر ایک تقریر کی۔ علیم صاحب نے کہا کہ ہم جدیدیت کی بحث میں عام طور پر یہ فرض کر لیتے ہیں کہ جدیدیت کوئی ایک رجحان ہے اس لیے اس کی تعریف میں اور اس کے زمانے کے تعین میں دشواریاں پیش آتی ہیں۔ میں سمجھتا ہوں کہ جدید دور کے تمام رجحانات اس دائرے میں آتے ہیں جو گزشتہ تیس چالیس سال سے ادب پر اثر انداز ہو رہے ہیں چاہے وہ مارکس کے اثر سے ہو، فرائڈ کے اثر سے یا سارتر کے اثر سے۔ ان تمام رجحانات میں اچھے اور برے پہلو ہیں اس لئے ادب کے طالب علم کو اس کی طرف نظر رکھنی ہوگی کسی ایک کو آنکھ بند کر کے تسلیم کر لینا صحیح نہیں ہے۔

بلاشبہ جدلیاتی مادیت اور وجودیت دو ایسے نظام ہائے فکر ہیں جن سے ہمارا ادب بہت متاثر ہوا ہے اور ان کی بدولت ادب میں تبدیلیاں آئی ہیں۔ ادب کسی نظام فکر سے متاثر ہونے کے باوجود اس سے مکمل طور پر وابستہ نہیں ہوتا اور نہ ہونا چاہئے۔ کوئی فلسفہ یا نظام فکر کسی دین یا مذہب کی طرح حرف آخر نہیں ہوتا۔ خود اس فلسفے میں بھی تغیر و تبدل ہوتا رہتا ہے۔ جو لوگ یہ بات نہیں مانتے وہ کسی مذہب ہی کو کیوں نہ مان لیں۔ ہمیں نہ وجودیت ہی کو اپنا ایمان و مذہب قرار دینا چاہئے اور نہ جدلیاتی مادیت کو۔ ادب کے لئے تشکیک ضروری ہے۔ تشکیک بری چیز نہیں ہے۔ اگر تشکیک نہ ہو تو نظریے جامد ہو کر رہ جائیں۔ اگر ہمیں پرانی اقدار اور پرانے تصورات پر شک نہ ہو تو ہم نئی اقدار اور نئے تصورات کو دریافت نہیں

کر سکتے اور ظاہر ہے کہ اس صورت میں زندگی کا ارتقا رک جائے گا۔ تشکیک ہر ترقی کے لئے ضروری ہے خواہ وہ سائنس میں ہو، فلسفے میں یا ادب میں۔ لیکن شک کے بھی مختلف مدارج ہیں۔ شک مثبت بھی ہو سکتا ہے اور منفی بھی۔ منفی شک بھی غیر فطری نہیں بلکہ بعض حالات میں ناگزیر ہے لیکن شک اگر محض منفی ہو تو تخلیق کا باعث نہیں بن سکتا۔ تخلیق کے لئے اثباتی پہلو ہونا ضروری ہے، یہ بھی ضروری نہیں کہ ہر دور میں نظام فکر یا نظام اقدار پہلے بنا لیا جائے پھر ادب کی تخلیق کی جائے فلسفی ایسا کر سکتا ہے لیکن ادیب کے لئے یہ ممکن نہیں۔ ادیب اپنی تخلیق کے دوران میں ہی نظام فکر اور نظام اقدار کی تشکیل کرتا رہتا ہے۔

آگے چل کر ڈاکٹر صاحب نے فرمایا کہ جدید شاعروں کے یہاں ایک کرب اور بے چینی ملتی ہے جس کی ہمیں قدر کرنی چاہئے اور کسی فارمولے کے ذریعہ اس کی تردید مناسب نہیں ہے۔ یہ ایک ایسی کیفیت ہے جو ترقی پذیر ممالک میں عام طور پر پائی جاتی ہے۔ لیکن اس کا دوسرا پہلو بھی ہے۔ کیا ادیب سماج سے بالکل غیر متعلق ہوتا ہے۔ میں سمجھتا ہوں کہ عملاً ایسا ممکن نہیں۔ سماج سے فرد کے رشتے کسی حالت میں منقطع نہیں ہو سکتے۔ فرد اور سماج میں جو رشتہ ہے اس کا اعلان کسی فن پارے میں ضروری نہیں۔ یہ رشتہ اس وقت بھی رہے گا جب ادیب خالص انفرادیت کا اعلان کرے گا۔ ادب میں انفرادیت کی اہمیت سے انکار نہیں کیا جا سکتا۔ پچھلے دنوں اس سے انکار کیا گیا تو ردعمل کے طور پر آج انفرادیت کی آواز بلند کی جاتی ہے۔ میرا خیال ہے کہ انفرادیت اور اجتماعیت میں کوئی تضاد نہیں ہے۔ ایک اچھا ادیب اپنی انفرادیت کو برقرار رکھتے ہوئے آفاقی اور عمومی ہو سکتا ہے۔

سرور صاحب کے مقالے اور ڈاکٹر عبدالعلیم کی تقریر پر بحث کرتے ہوئے ڈاکٹر محمد حسن نے اپنے خیالات کا اظہار فرمایا۔ انھوں نے اس بات پر حیرت کا اظہار کیا کہ سرور صاحب جنھوں نے ایک زمانے میں "ادب اور نظریہ" اور "ادب اور سرمایہ داری" جیسے مضامین لکھے تھے کس طرح اب ناوابستگی کے رجحان کو تقویت

دے رہے ہیں۔ ناوابستگی دراصل سرمایہ دارانہ نظام کا ایک ڈھکوسلہ ہے اور آج کل امریکنوں کی سرپرستی میں جو سمنار اور مذاکرے ہو رہے ہیں ان میں اس کا پرچار کیا جا رہا ہے۔ یہ ایک خطرناک اقدام ہے۔ ہم ان لوگوں سے کیوں اپنا رشتہ جوڑیں جو انحطاط کے دور سے گزر رہے ہیں۔ انھوں نے کہا کہ مجھے اس بات پر افسوس بھی ہوا اور ہنسی بھی آئی کہ جب بہار میں قحط پڑا ہوا ہے اور عام آدمی کو راشن میں شکر نہیں ملتی۔ ہم لوگ یہاں ہاتھی دانت کے مینار (IVORY TOWER) میں بیٹھ کر یہ غور کر رہے ہیں کہ "جدیدیت کیا ہے؟"

ڈاکٹر رویندر بھرمر نے کہا کہ جب تک جدیدیت کے لئے ہم کوئی پیمانہ یا کسوٹی نہیں بنائیں گے یہ مسئلہ لاینحل رہے گا۔ کیا جدیدیت کوئی متعین نظریہ ہے یا نمو پذیر تصور (GROWING CONCEPT) اس پر کھل کر بات ہونی چاہیے۔ مس انجمن آرا نے ابلاغ و ترسیل کے مسئلے کی طرف توجہ دلاتے ہوئے کہا کہ شاعر یا ادیب کے لئے ضروری ہے کہ وہ جو کچھ کہے پڑھنے والوں تک منتقل ہو لیکن جدیدیت کے دور میں علامت پسندی نے ادب کو مشکل اور ناقابل فہم بنا دیا ہے۔ یہ صورت حال کہاں تک مناسب ہے۔

پروفیسر آل احمد سرور نے تمام بحثوں کا احاطہ کرتے ہوئے کہا کہ گزشتہ تیس سال میں ادبی رجحانات مختلف منزلوں سے گزر رہے ہیں اگر اس دوران میں میرے تصورات بھی تبدیل ہوئے ہیں تو اس میں حیرت کی بات نہیں۔ میں تبدیلی کو ہر سوچنے والے انسان کا حق سمجھتا ہوں اور یہ حق مجھے بھی پہنچتا ہے کہ کسی ایک خیال پر قائم رہنے کے بجائے آگے کی طرف دیکھوں۔ میں نے ناوابستگی کا ذکر جن معنوں میں کیا ہے اس سے غلط فہمی نہیں ہونی چاہیے۔ یہ ناوابستگی دراصل محدود وابستگی سے نکل کر غیر محدود اور وسیع تر وابستگی کی ایک شکل ہے۔ ادب کو فلسفے یا عقیدے سے اتنا نقصان نہیں پہنچتا جتنا نظریے (IDEALOGY) سے۔ آئیڈیالوجی بہت جلد ادعا (DOGMA) بن جاتی ہے۔ ادعائیت ادیب کو جامد کر دیتی ہے۔ جدید دور میں

آئڈیالوجی کے خلاف ردعمل ہے۔ آج کا ادیب اس غلامی کو قبول کرنا نہیں چاہتا۔ وہ انسانی زندگی کو آزادانہ دیکھنے اور برتنے کا حق مانگتا ہے۔ اسی کا نام جدیدیت ہے۔ نئے رجحانات کو سمجھنے کے لئے ذہنی بیداری ضروری ہے۔ ورنہ اس کے بغیر ہمیں ہر نئی چیز غلط معلوم ہو گی۔ علیم صاحب کا یہ خیال بالکل درست ہے کہ جدیدیت کوئی ایک رجحان نہیں ہے اس لئے اس کی بے جا مخالفت اور بے جا موافقت دونوں غلط ہے۔ ہمیں ان تمام رجحانات کی چھان پھٹک کرنی ہو گی اس کے لئے ذہن کی کھڑکیوں کو کھلا رکھنے۔ جہاں تک ابلاغ کا تعلق ہے یہ عمل یک طرفہ نہیں ہے۔ ہر دور کے ادب تک رسائی حاصل کرنے کے لئے اس دور کے حقائق کا شعور لازمی ہے۔ اس کے لئے ادب کے قاری کو بھی خلوص برتنے کی ضرورت ہے۔

جناب محمد فضل الرحمٰن پرو وائس چانسلر نے بحث کے آخر میں اپنے خیالات کا اظہار فرماتے ہوئے کہا کہ موجودہ دور میں دو قسم کا ادب ملتا ہے۔ ایک وہ ادب جو زندگی کے حقائق کو نظریات اور فلسفوں کی مدد سے سمجھنا اور برتنا چاہتا ہے۔ دوسرا ادب وہ ہے جو براہ راست زندگی کا عرفان حاصل کرنا چاہتا ہے۔ پہلے قسم کے ادب کا طریقہ کار نسبتاً متعین ہوتا ہے اور دوسرے قسم کے ادب کا طریق کار غیر متعین اور لا محدود۔ اس لئے دوسرے قسم کے ادب کو کسی بندھے ٹکے اصول سے جانچنا درست نہیں۔ اس کی تفہیم اور تنقید میں وقت لگے گا۔ ہمیں اس بارے جلد بازی میں کوئی فیصلہ نہیں کرنا چاہئے۔

محمد فضل الرحمٰن صاحب کی تقریر کے بعد شمس الرحمٰن فاروقی نے اپنا مقالہ "مغرب میں جدیدیت کی روایت" پڑھا۔ اس مقالہ میں تفصیل کے ساتھ گزشتہ ایک صدی کے مغربی ادب کا جائزہ لیتے ہوئے جدید رجحانات کا تجزیہ کیا گیا ہے۔ مقالہ نگار کا خیال ہے کہ مغرب کی جدیدیت دراصل رومانیت ہی کی توسیع یا اس کی نئی شکل ہے۔ انھوں نے مغرب کے ادب میں مختلف اصناف کی مثالیں دے کر اس بات کی وضاحت کی کہ سکہ بند اور رٹے شدہ تصورات کے بجائے ان جانی اور لامحدود فضاؤں

کی دریافت ہی رومانیت کا مخصوص طریق کار ہے۔ اس کی نوعیت بدلتی رہی ہے لیکن اپنی تمام منزلوں میں اس نے بنیادی مسلک کو برقرار رکھا ہے۔ انھوں نے کہا کہ سکہ بند نظریات کے نام پر گزشتہ صدی میں مغرب میں جو ادب پیدا ہوا وہ زیادہ دقیع نہیں ہے اور اس کے اثرات بھی محدود رہے ہیں۔ آج ان کا اثر ہر جگہ مدھم پڑتا جا رہا ہے اور نیا ادب نت نئی دنیاؤں کی سیر میں مصروف ہے۔

تیسرا جلسہ سمنار کا تیسرا جلسہ یکم اپریل کو سہ پہر میں ہوا۔ اس جلسے میں ڈاکٹر محمد یٰسین صدیقی نے "جدید انگریزی افسانہ اور ناول" پر اپنا مقالہ پیش کیا۔ اس مقالے میں عہد حاضر کے اہم ناول نگاروں اور افسانہ نویسوں کی تخلیقات سے بحث کرتے ہوئے عصری ادب کے مسائل کی نشان دہی کی گئی ہے۔

اس کے بعد محترمہ زاہدہ زیدی نے "جدید انگریزی ڈرامے پر ایک تقریر کی۔ انھوں نے جدید ڈرامے میں المیہ اور طربیہ کی حد بندی اور تفریق ختم ہونے اور زندگی کے ازلی اور بنیادی تضاد کی عکاسی کو جدید ڈرامے کی روح قرار دیا۔ جدید ڈراما انسان کی پیچیدگیوں اور اس کی الجھنوں کو پیش کرتا ہے۔ اس میں وضاحت اور قطعیت کے بجائے اشاریت ہوتی ہے۔ یہ مرتب نہیں پریشان کن ہوتا ہے اور اس کے ذریعہ زندگی کی لایقینیت اور لامرکزیت کا احساس دلانا چاہتا ہے۔ یہ بات بطور فیشن نہیں ہے بل کہ جدید ڈرامہ نگاروں کا خیال ہے کہ زندگی ایک ایسا ناپید کنارا سمندر ہے جس کے بارے میں طے شدہ اقوال اور نظریات پیش نہیں کیے جا سکتے۔

زاہدہ زیدی کے مقالے کے بعد ڈاکٹر ردیندر بھرمر نے "جدید ہندی شاعری" پر اپنا مقالہ پیش کیا۔ انھوں نے کہا کہ ہندی میں جدیدیت کے دو روپ ہیں۔ ایک طرف جدیدیت کے نام پر بے معنی اور بھونڈی نظمیں لکھی جا رہی ہیں اور فارم کے مضحکہ خیز نمونے سامنے آ رہے ہیں دوسری طرف جدید شاعری کا ایک حصہ ایسا ہے جس کا تعلق ہمارے زمانے کے اہم مسائل سے ہے۔ انھوں نے دونوں طرح

کی نظموں کی مثالیں پیش کیں۔

جدید مغربی ادب اور ہندی شاعری سے متعلق مقالات پر مختلف حضرات نے اپنے خیالات کا اظہار فرمایا۔ ڈاکٹر وحید اختر نے کہا کہ جدیدیت کو رومانیت کی توسیع کہنا زیادہ قرین قیاس نہیں ہے۔ ترقی پسندی میں بھی اگرچہ رومانیت کا خاصا عنصر شامل رہا ہے لیکن بعض معنوں میں ترقی پسندی میں رومانیت سے انحراف ملتا ہے۔ جدید ادب میں بھی غیر رومانی رویے کی کارفرمائی خاصی حد تک ہے اس لئے جدیدیت رومانیت کی اگلی منزل نہیں ہے بل کہ ترقی پسندی کی اگلی منزل ہے۔ بھرم صاحب کے مقالے کے بارے میں وحید اختر صاحب نے کہا کہ ہندی شاعری کے بارے میں جو کچھ انھوں نے لکھا ہے اس سے اس کا منفی پہلو زیادہ ابھرا ہے۔ اچھی شاعری کی طرف اور توجہ کی ضرورت تھی۔

ڈاکٹر ثریا حسین نے مغربی ادب پر بحث کرتے ہوئے جدید فرانسیسی ادب کے بعض پہلوؤں کی طرف توجہ دلائی۔ بلراج کومل نے ڈاکٹر محمد حسن کی تقریر پر اظہار خیال کرتے ہوئے کہا کہ ان کی رائیں جدید ادب کے بارے میں ناواقفیت پر مبنی ہیں۔ محمد حسن صاحب کو اس بات پر حیرت اور افسوس کے بجائے کہ یہاں جدیدیت پر بحث کر رہے ہیں بہار جاکر قحط زدہ لوگوں کی امداد کرنی چاہئے تھی۔ سوال یہ ہے کہ بہار کے قحط یا راشن کی دشواریوں کی بنا پر سب یونی ورسٹیاں بند کر دی جائیں اور ساری لائبریریوں میں تالے لگا دیئے جائیں اور علم و ادب کا ہر مشغلہ بالائے طاق رکھ دیا جائے؟ شمس الرحمٰن فاروقی نے کہا جدید ناول اور افسانے کے جائزے میں اگر انگریزی کے علاوہ امریکی ادب کو بھی سامنے رکھا جاتا تو جدیدیت کی تصویر مکمل ہو سکتی تھی۔

مغربی ادب اور ہندی شاعری پر بحث کے بعد قاضی عبدالستار نے "جدید اردو افسانے" پر اپنا مقالہ پڑھا۔ انھوں نے ترقی پسند تحریک کے زیر اثر لکھے گئے افسانوں اور جدید دور کے افسانوں کا فرق واضح کرتے ہوئے کہا کہ ترقی پسند

افسانے فارمولے کے تحت لکھے گئے تھے۔ ان افسانہ نگاروں کا خیال تھا کہ زندگی طبقوں میں بٹی ہوئی ہے۔ سرمایہ دار اور جاگیردار ہر حال میں ظالم ہے اور کسان و مزدور مظلوم۔ نئے حالات میں طبقات کی نوعیت بدل گئی ہے۔ اس دور میں زمینداری اور جاگیرداری کے خاتمہ کے بعد سب سے زیادہ مفلوک الحال اور مظلوم طبقہ زمینداروں اور جاگیرداروں کا ہی ہے۔ دوسرے یہ کہ اس طبقے میں بھی کچھ اچھی قدریں ملتی ہیں ان کا احساس نئے افسانہ نگاروں کو ہے۔

اس کے بعد رام لال نے "قاری اور افسانہ نگار" پر اپنا مقالہ پڑھا۔ اس مقالے میں ذاتی تجربے اور مشاہدے کی بنا پر ادیب اور قاری کے رشتے کی وضاحت کی۔ ان کے نزدیک نیا افسانہ نگار اگر اس رشتے کو نظر انداز کرتا ہے تو وہ افسانے کو نقصان پہنچاتا ہے۔

چوتھا جلسہ سمنار کا چوتھا جلسہ ۲ اپریل کو صبح ۹ بجے شروع ہوا۔ اس جلسہ میں ڈاکٹر محمد حسن نے جدید اردو افسانے پر اپنی تقریر کی۔ انھوں نے کہا کہ جدیدیت رومانیت کی بھی توسیع ہے لیکن صحت مند جدیدیت ترقی پسندی کی توسیع ہے انھوں نے اردو افسانے کا جائزہ لیتے ہوئے کہا کہ صحت مند زندگی کا تصور ہمارے آج کے افسانے میں بہت کم ہے۔ ہم انسان کو انسان کی شکل میں نہیں پیش کرتے۔ ہمارے افسانے مرد اور عورت کے تعلقات کو وہیں تک لاکر چھوڑ دیتے ہیں جب ان کی شادی ہو جاتی ہے یا نہیں ہو پاتی۔ شادی کے بعد گھریلو زندگی کی تصویر اردو کے جدید افسانے میں ناپید ہے۔ ہمارے ناول اور افسانے کا فلسفیانہ اور فکری تانا بانا بھی کمزور ہے۔ آج کل افسانے میں ٹکنیک کو غیر ضروری اہمیت دی جا رہی ہے۔ بنیادی سوال یہ ہے کہ نئے افسانے کا نفس مضمون کیا ہے۔ ہم امریکی ناول، امریکی اشتہار بازی اور سنسنی خیزی سے متاثر ہو رہے ہیں۔ یہ خطرناک میلان ہے۔

ڈاکٹر محمد حسن کے بعد ڈاکٹر قمر رئیس نے "جدید اردو ناول" پر مقالہ پڑھا۔

اس مقالے میں تفصیل سے گزشتہ پچاس سال کے اہم ناولوں کا جائزہ لیا گیا ہے اور ہر ناول کی خصوصیات واضح کی گئی ہیں۔

افسانے اور ناول پر جو مقالات پڑھے گئے ان پر بحث میں حصہ لیتے ہوئے ڈاکٹر وحید اختر نے کہا کہ ان مقالات سے جدید افسانے کے مسائل کھل کر ہمارے سامنے نہیں آتے۔ رام لال اور قاضی عبدالستار کے مقالے ذاتی نوعیت کے ہیں۔ ان سے خود ان افسانہ نگاروں کے سمجھنے میں تھوڑی بہت مدد مل سکتی ہے۔ قمر رئیس کا مقالہ جائزہ ہو کر رہ گیا ہے۔ جدید افسانہ جسے تقسیم ہند کے بعد کا افسانہ کہنا چاہیے اس میں بعض نئے میلانات ابھرے مثلاً ہجرت کی نفسیاتی تہذیبی اکائی کی شکست، روایت کی بازیافت کا عمل۔ اس سلسلے میں انتظار حسین اور قرۃ العین حیدر وغیرہ کے نئے تجزیے کی ضرورت تھی۔ آگے چل کر انھوں نے کہا کہ جدید اردو افسانہ اس وقت ایک منزل پر آکر رک گیا ہے۔ افسانہ نگاری میں موضوع اور ہیئت کے جتنے امکانات گزشتہ دور میں سامنے آئے تھے اب وہ بات نہیں ملتی۔ قمر رئیس نے ممتاز مفتی کے ناول "علی پور کا ایلی" کو یکسر نظرانداز کر دیا۔ یہ ناول اپنی بعض کوتاہیوں کے باوجود اس دور کا اہم ناول ہے۔ خاص طور پر اس کی ہیروئن کا کردار اردو ناول کے چند جاندار کرداروں میں شمار ہو سکتا ہے۔

نجم الحسن رضوی، نعمان احمد صدیقی، کنور پال سنگھ، اقتدار عالم، ساجدہ زیدی، زاہدہ زیدی اور محمد شریف نے بھی ان مقالوں سے متعلق بعض سوالات اٹھائے۔ قاضی عبدالستار نے کہا کہ ہجرت کا ذکر ہم اپنے افسانوں میں کیوں کریں جب کہ ہم نے ہجرت کی ہی نہیں۔ اس کا جواب شمس الرحمٰن فاروقی نے دیتے ہوئے کہا کہ یہاں بحث کسی ایک افسانہ نگار سے نہیں ہے کہ اس نے ایسا کیوں نہ کیا بلکہ جدید افسانے کا یہ میلان ہے تو اس کا ذکر ضروری ہے۔ دوسرے یہ بھی ضروری نہیں کہ ہجرت پر افسانہ یا ناول لکھنے والا خود ہجرت کر چکا ہو ورنہ تاریخی ناول کے بارے میں آپ کیا کہیں گے جہاں تجربہ سراسر تخیلی ہوتا ہے۔ فاروقی صاحب نے افسانے سے متعلق

لکھنے والوں سے شکایت کی کہ وہ افسانے پر لکھتے وقت یہ بھول جاتے ہیں کہ افسانہ نگار نثر نگار بھی ہوتا ہے۔ بیدی اور قرۃ العین کی نثر افسانے کی اچھی نثر نہیں ہے۔ بیدی کی نثر ایک کٹے ہوئے تازہ گوشت کی طرح ہے۔ قرۃ العین کے یہاں شعریت زدہ نثر اور تصنع کی بھرمار ہے۔ یہ کہنا کہ نارمل زندگی اور روزمرہ کے معمولات ناول اور افسانے کے لئے زیادہ موزوں ہیں صحیح نہیں ہے۔

ڈاکٹر محمد حسن، ڈاکٹر قمر رئیس، زاہدہ زیدی اور رام لال نے اپنے مقالوں کے سلسلے میں بعض باتوں کی وضاحت کی۔

پروفیسر سرور نے تمام بحثوں کا احاطہ کرتے ہوئے کہا۔ اب تک مغربی ادب، ہندی ادب اور اردو ادب سے متعلق جو خیالات سامنے آئے ہیں ان کے پیش نظر جدیدیت کی تعریف مجھ سے پوچھی جائے تو میں یہ کہوں گا کہ جدیدیت آدمی کی تلاش کا نام ہے۔ مقالات پر تبصرہ کرتے ہوئے انھوں نے کہا کہ ہمارے یہاں نثر کا ارتقار دیر میں ہوا ہے۔ نثر کی بنیادی خصوصیت کی طرف توجہ دینے کی ضرورت ہے۔ اردو میں ناول ابھی نوعمر ہے لیکن اردو افسانے کو عالمی ادب کے سامنے پیش کیا جا سکتا ہے۔ افسانے یا ناول میں کوئی موضوع ممنوع نہیں ہے جنس بھی ممنوع نہیں۔ ہاں ہر موضوع کو ادب بن کر سامنے آنا ہوگا۔ سرور صاحب نے کہا کہ بعض حضرات نے یہ سوال اٹھایا کہ تمام بحثوں کے بعد بھی جدیدیت کی کوئی تعریف متعین نہیں ہو سکی ہے۔ ان سے یہ کہنا ہے کہ ہم یہاں جدیدیت کی کوئی تعریف متعین کرنے نہیں جمع ہوئے ہیں۔ دو دو چار چار قسم کی تعریف فارمولے فراہم کرتی ہے اور فارمولے سے ادب کو نہیں سمجھا جا سکتا۔ ادب ایک تخلیقی عمل ہے اور اس کے بہت سے نشیب و فراز ہیں۔ ہر دور میں طرز احساس اور طرز فکر، طرز بیان اور طریق کار کے کچھ نئے مسائل سامنے آتے ہیں۔ ان کا تعلق زمانے کی تبدیلیوں سے ہوتا ہے۔ ان کا مطالعہ کرنا اور ان کی گرہوں کو کھولنا ہی جدیدیت اور ادب کے مسئلہ کو سمجھنا ہے۔ اس سلسلے میں بھی کوئی قطعی بات کہنے سے زیادہ ضروری اس دور کے ذہن کو سمجھنے کی کوشش

ہے۔ تبادلۂ خیال سے ذہنی فاصلے کم ہوتے ہیں اور راہ افہام و تفہیم کے راستے نکلتے ہیں۔ یہی ہمارا مقصد بھی ہے۔

پانچواں جلسہ

سمنار کا پانچواں اور آخری جلسہ ۲ راپریل کو سہ پہر میں ۳ بجے شروع ہوا۔ یہ نشست ۲ گھنٹے تک جاری رہی۔ سب سے پہلے بلراج کومل نے "جدید اردو نظم" پر اپنا مقالہ پڑھا۔ مقالہ نگار نے جدید شاعری اور ترقی پسند شاعر کے فرق کو واضح کرتے ہوئے کہا کہ جدید شاعری کو میں خط منحنی کی شاعری کہتا ہوں کیوں کہ یہ کسی طے شدہ پروگرام یا طریق کار کے ماتحت نہیں تخلیق کی جاتی۔ جدید شاعر حقیقت کے ادراک میں آزادانہ جستجو کو اہمیت دیتا ہے برخلاف اس کے ترقی پسند شاعری خط مستقیم کی شاعری تھی کیوں کہ یہ ایک طے شدہ پروگرام کے ماتحت اپنے موضوعات، مسائل اور اسالیب کا انتخاب کرتی تھی۔ انھوں نے جدید نظم کے مثبت اور منفی دونوں پہلوؤں کا تجزیہ کیا۔ ایک جدیدیت وہ ہے جو محض فیشن کے طور پر پیدا ہوتی ہے اور اس کا دائرہ محض فارم کے انو کھے تجربوں تک محدود ہے۔ دوسری جدیدیت جدید طرز احساس اور زندگی کے بدلتے ہوئے مسائل کے ادراک سے وجود میں آتی ہے۔ اس طرح کی نظم آج خاصی جگہ پیدا کر چکی ہے۔ فیشن والی جدیدیت خود جدید شعرا کے ایک قلیل گروہ میں محدود ہے جب کہ اردو کا جدید شاعر مجموعی طور پر آج نظم گوئی کے اس طریق کار سے وابستہ ہے جو عصری احساس کی پیداوار ہے۔ انھوں نے اس شاعری کے بہت سے نمونوں سے آج کے طرز احساس کی نشان دہی کی۔

بلراج کومل کے مقالے کے بعد ڈاکٹر گوپی چند نارنگ نے "فراق اور فیض کی شاعری میں روایت اور جدیدیت" کے موضوع پر اپنا مقالہ انگریزی میں پڑھا۔ اس مقالے میں جدید لسانیاتی و تجزیاتی طریق کار سے دونوں شعرا کی شاعری کے بعض پہلوؤں کو سمجھنے اور سمجھانے کی کوشش کی گئی ہے۔ مقالے کے علاوہ انھوں نے جدید شاعری کی صورت حال پر ایک تقریر کی جس میں کہا کہ مجھے خوشی ہے کہ آج تیس

سال بعد اردو شاعروں کو ذہنی آزادی کی فضا میں سانس لینے کا موقع ملا ہے اور ہماری شاعری پھر اپنا رشتہ عالمی شاعری سے جوڑ رہی ہے۔ یہ کہنا غلط ہے کہ یہ رشتہ محض فیشن کے طور پر جوڑا جا رہا ہے۔ ایسا وہی لوگ کہتے ہیں جو جدید شاعری کو غور سے پڑھنے کی زحمت گوارا نہیں کرتے۔ میں سمجھتا ہوں کہ جدید اردو شاعری کے قدم اپنی زمین پر ہیں اور گذشتہ نسلوں کے مقابلے میں زیادہ مضبوطی کے ساتھ ہیں۔ یہ کہنا کہ جدید شاعر اپنی روایت سے واقف نہیں ہیں بالکل غلط ہے۔ روایت سے صحیح قسم کی واقفیت جدید شاعر کو ہی ہے، ان شاعروں کو نہیں جو روایتی شاعر ہیں اور گھسے پٹے الفاظ کی الٹ پھیر کو شاعری سمجھتے ہیں۔ ڈاکٹر نارنگ نے کہا کہ جو لوگ یہ سمجھتے ہیں کہ ہم ہاتھی دانت کے مینار (IVORY TOWER) میں ہیں انھیں یہ سوچنا چاہیئے کہ احمقوں کی جنت (FOOL'S PARADISE) میں رہنا بھی کوئی اچھی بات نہیں ہے۔

ڈاکٹر نارنگ کے مقالے کے بعد شہریار نے اپنا مقالہ "جدید نظم کا تجزیاتی مطالعہ" پیش کیا۔ اس مقالے میں ڈاکٹر منیب الرحمٰن کی نظم "آئینہ" کا تجزیہ پیش کر کے یہ بتایا گیا ہے کہ جدید نظم کو سمجھنے کے لئے قاری کو کیا طریق کار اختیار کرنا چاہیئے۔

شہریار کے مقالے کے بعد ڈاکٹر منیب الرحمٰن نے "جدید ہیئت" کے موضوع پر تقریر کی۔ منیب صاحب نے کہا کہ جدید شاعری میں مواد اور ہیئت کی اکائی اور اس کے توازن و تناسب پر زور دیا جاتا ہے۔ جدید دور میں آزاد نظم ہیئت کا ایک اہم تجربہ ہے۔ آزاد نظم میں ہم ہیئت کی جکڑ بندیوں اور اس کی غیر ضروری شرطوں سے آزاد رہ کر مواد اور موضوع کے مطابق ایک فطری ہیئت کو جنم دے سکتے ہیں۔ اس سلسلے میں ابھی ہم نے زیادہ جرأت نہیں کی ہے۔ ابھی تک آزاد نظم بھی پابند نظم کے آہنگ سے اپنے آپ کو آزاد نہیں کر سکی ہے، اس سلسلے میں اردو کی بحروں کا از سر نو جائزہ لینا ہوگا اور ان کے امکانات کو دریافت کرنا ہوگا۔ خاص طور پر رباعی کے زحافات کے اصول سے نئے طور پہ فائدہ اٹھانے کی ضرورت

ہے۔ حال میں ایسی شاعری کے نمونے بھی سامنے آئے ہیں جن میں بحر اور اوزان کا خیال نہیں رکھا گیا ہے لیکن ایسی شاعری کو ہم مشکل ہی سے شاعری کہیں گے۔

منیب صاحب کی تقریر کے بعد خلیل الرحمٰن اعظمی نے اپنا مقالہ "جدید تر غزل" پیش کیا۔ انھوں نے کہا کہ جدید تر غزل جدید تر اردو شاعری کے سلسلے کی ایک کڑی ہے اس لئے اس کے مسائل سے الگ نہیں ہیں۔ انھوں نے جدید شاعری اور جدید تر شاعری کا فرق بتاتے ہوئے کہا کہ حالی سے لے کر اب سے کچھ دنوں پہلے تک جدید شاعری اپنی تمام منزلوں میں کسی نہ کسی مسلک یا نصب العین سے وابستہ رہی ہے اور اسی کے حوالے سے پہچانی جاتی رہی ہے۔ اس کے نتیجے میں جو شاعری ہوئی ہے وہ زندگی کو کلی حیثیت سے دیکھنے اور برتنے کے بجائے اس کے کسی مخصوص پہلو پر زور دیتی رہی ہے یا کسی ایک مقصد یا نظریے کے ماتحت زندگی کو محدود پیمانے سے جانچتی رہی ہے۔ جدید تر شاعری ان حد بندیوں اور جکڑ بندیوں کو توڑ کر کل زندگی کو برتنے کی شاعری ہے۔ جدید شاعر کسی فارمولے، نظریے یا فیشن کے بجائے اپنے ذاتی تجربے، اپنے حواس اور ادراک کی مدد سے زندگی کی حقیقتوں کا انکشاف کرنا چاہتا ہے۔ اس کے نزدیک ذات اور کائنات، فرد اور جماعت، عشق اور ہوس، زندگی اور موت، معنی اور لفظ الگ الگ نہیں ہیں بل کہ ایک دوسرے سے گہرے طور پر وابستہ ہیں۔ جدید تر غزل کا جائزہ لیتے ہوئے مقالہ نگار نے اردو غزل میں نئے طرز احساس، نئی فضا اور نئے لہجوں کی نشان دہی کی۔ اس شاعری کے متعلق یہ کہا کہ نہ یہ عشقیہ شاعری ہے، نہ یہ سیاسی شاعری ہے، نہ یہ قنوطی ہے نہ رجائی ہے، نہ یہ غم جاناں کا احساس ہے نہ غم دوراں کا۔ یہ شاعری زندگی کی شاعری ہے جو متضاد عناصر کا مجموعہ ہے۔

خلیل الرحمٰن اعظمی کے مقالے کے بعد وارث کرمانی نے جدید شعری نقادوں کے شعری تصور پر محاکمہ کرتے ہوئے جدید تر شعری تصور کی وضاحت کی۔ انھوں نے بیدل کے قول "شعر خوب معنی ندارد" کی تشریح کرتے ہوئے کہا کہ شعر کے معنی

متعین نہیں ہوتے اس میں معنی کے لاتعداد امکانات پوشیدہ ہوتے ہیں۔ اس سلسلے میں ان نئے ناقدوں کا حوالہ دیا جنھوں نے شعری مسائل کو نئے انداز سے سمجھنے کی کوشش کی ہے، کرمانی صاحب نے کہا کہ ہمیں منظوم نثر اور شعری تخلیق میں فرق کرنے کی ضرورت ہے اور شعر کو منطقی انداز سے دیکھنے کے بجائے تخلیقی عمل کو سمجھنا چاہئے۔

ان تمام مسائل پر بحث کرتے ہوئے شمس الرحمن فاروقی نے کہا کہ جدید شاعری کے سلسلے میں بلراج کومل اور خلیل الرحمن اعظمی نے بڑے واضح طریقے پر باتیں کہہ دی ہیں لیکن پھر بھی بعض پہلوؤں پر اور بھی کہنے کی گنجائش تھی۔ سمبالزم یا علامت شعر کو سمجھنے کا ایک طریقہ ہے شعر کہنے کا نہیں۔ جن نظموں پر ہم عام طور پر ابہام کا الزام لگاتے ہیں ان میں معنی خیز امکانات ہوتے ہیں اس لئے اس کے بارے میں سوچ سمجھ کر پسندیدگی اور ناپسندیدگی کا اظہار کرنا چاہئے۔ اعظمی صاحب نے جدید تر غزل کے ایک اہم پہلو کو نظر انداز کر دیا اور وہ ہے غزل میں غیر سنجیدگی (ANTI SOLEMNITY) کا ردیہ سنجیدگی کے پہلو بہ پہلو غیر سنجیدہ انداز میں بعض گہری باتیں کہنے اور معنی خیز اشارے کرنے کا میلان جدید تر غزل کی ایک اہم خصوصیت ہے۔ دوسرے یہ کہ انھوں نے تاثرات کی شاعری سے زیادہ بحث کی ہے افکار کی شاعری سے نہیں۔ منیب الرحمن صاحب کی اس رائے سے بھی مجھے اتفاق نہیں کہ شاعری کے لئے بحر لازمی ہے۔ جہاں تک وزن کا تعلق ہے ہر لفظ کا وزن ہوتا ہے۔ اس کے بغیر ادبی نثر بھی نہیں لکھی جاسکتی اس لئے ہیئت کے سلسلے میں اس قسم کی قید نہیں لگائی جاسکتی۔

اقتدار عالم خاں نے کہا کہ جدید شاعری کے جو لوگ آج علم بردار نظر آرہے ہیں وہ کل تک ترقی پسند تحریک کے بھی ساتھ رہے ہیں۔ یہ لوگ دراصل اس تحریک سے متاثر ہوگئے ہیں جو آج امریکی سامراج کی طرف سے ہمارے ملک میں چلائی جارہی ہے۔ یہ تحریک ناوابستگی اور انفرادی آزادی کی تحریک ہے۔ مجھے یہ اعتراف ہے کہ وہ شاعری بھی اچھی ہوسکتی ہے جو ذات کے تقاضوں کو پورا کرتی ہے۔ مجھے اعظمی صاحب

کی شاعری پسند ہے لیکن وہ اپنا رشتہ جن لوگوں سے جوڑ رہے ہیں وہ ان کے لئے ٹھیک نہیں ہے۔

نجم الحسن رضوی صاحب نے بلراج کومل کے اس خیال سے اختلاف کیا کہ خط مستقیم کا شاعر جدید نہیں ہو سکتا۔ انھوں نے یہ بھی کہا کہ آج ہم مغرب ہی کی طرف کیوں آنکھ اٹھا کر دیکھتے ہیں اور ہماری کھڑکیاں اسی طرف کیوں کھلتی ہیں۔ مشرق میں چین، جاپان اور دوسرے ملکوں کا ادب بھی تو ہے۔

پنڈت آنند نراین ملا نے جو اتفاق سے آخری جلسے میں موجود تھے اپنے خیالات کا اظہار کرتے ہوئے کہا کہ ادب میں بہ یک وقت کئی طرح کے دھارے ساتھ ساتھ بہتے ہیں۔ ایسے شعرا جو ماضی کی بازگشت ہوتے ہیں، ایسے شعرا جو حال کے تاثرات قبول کرتے ہیں اور ایسے جو آنے والے کل کی بشارت دیتے ہیں تینوں ایک ہی زمانے میں ملتے ہیں۔ جدیدیت زندگی کے تقاضوں سے پیدا ہوتی ہے شعوری طور پہ جدید بننے کی کوشش کرنا صحیح نہیں ہے۔ جدید ادب صحیح معنوں میں وہی ہے جو زندہ رہنے والا ہے۔

بلراج کومل نے اپنے مقالے سے متعلق سوالوں کا جواب دیا اور خط مستقیم اور خط منحنی کے تصور کی مزید وضاحت کی۔ خلیل الرحمٰن اعظمی نے کہا کہ جہاں تک شمس الرحمٰن فاروقی صاحب کے سوالات کا تعلق ہے وہ اہم ہیں۔ دراصل غیر ضروری طوالت کے خوف سے میں نے جدید تر غزل کے انھیں پہلوؤں کو ابھارنے کی کوشش کی ہے جہاں وہ گزشتہ دور کی غزل سے بہت واضح طور پہ الگ دکھائی دیتی ہے۔ غیر سنجیدگی۔۔۔ (ANTI SOLEMNITY) کا میلان جدید تر غزل کی خصوصیت نہیں ہے۔ پرانے شعرا میں انشا کے یہاں اور بعد میں یگانہ، شاد عارفی وغیرہ کے یہاں یہ روایت جاری رہی ہے۔ جدید تر غزل میں اسی کی بدلی ہوئی شکلیں ملتی ہیں۔ اقتدار عالم صاحب کے سوالات کا جواب دیتے ہوئے انھوں نے کہا کہ میں اس سلسلے میں کسی ایسی بحث میں نہیں الجھنا چاہتا جس کا تعلق سیاست سے ہے۔ البتہ اپنے خیالات کی تبدیلی کے سلسلے میں ان کو جگر کا یہ شعر سناؤں گا ؂

تو جہاں پہلے تھا اے دوست وہیں آج بھی ہے
دیکھ رندان خوش اوقات کہاں تک پہنچے

جو لوگ ترقی پسندی کا محض سیاسی تصور رکھتے تھے ان کی ترقی پسندی اب بے وقت کی راگنی ہو گئی ہے۔ دراصل ملائیت اور تخلیقی ذہن میں یہی فرق ہوتا ہے۔ ملا جامد (STATIC) ہوتا ہے اور ادیب یا شاعر متحرک (DYNAMIC) نئی شاعری اور نئے شاعروں کے مسائل کو سمجھنے کے لئے صرف سیاسی فارمولوں یا فتووں سے کام نہیں چلے گا زندگی کے مسائل سے واقفیت حاصل کرنی ہوگی۔ اس زندگی کو جسے آج کا ادیب جھیل رہا ہے سمجھے بغیر نئی شاعری پر کوئی رائے دینا صحیح نہیں۔ ہم غیر وابستگی کی تبلیغ نہیں کر رہے ہیں۔ یہ واقعہ ہے آج کا ادیب نظریوں کی غلامی سے آزاد رہنا چاہتا ہے اور اس کے بہت سے اسباب ہیں۔ اس حقیقت کو قبول کرنا ہوگا۔

آخر میں صدر جلسہ پروفیسر آل احمد سرور نے تمام مباحث پر مختصر طور پر اظہار خیال کرتے ہوئے کہا کہ ہم نے جدید ادب کے مسائل کو علمی طور پر سمجھنے کی کوشش کی ہے اور میرا خیال ہے کہ ہمیں اس میں کامیابی ہوئی ہے۔ بحث میں بعض لوگوں نے جو گرمی دکھائی ہے اس کی یہاں ضرورت نہیں تھی۔ ادبی جلسوں میں گرمی سے زیادہ روشنی کی ضرورت ہے۔ ہم جب تبادلۂ خیالات کرنے بیٹھیں تو ہمیں اپنے ذہن کے دروازے کھلے رکھنے چاہئیں۔ تعصبات سے بلند ہو کر اور محدود وفاداریوں سے نکل کر ہی ہم دوسروں کے نقطۂ نظر کو سمجھ سکتے ہیں۔ آگے چل کر موصوف نے کہا کہ شعبۂ اردو علی گڑھ مسلم یونی ورسٹی کا یہ سمنار موجودہ دور کے ادبی مسائل کو سمجھنے کے سلسلے میں ایک اہم کوشش ہے اور ہمیں امید ہے کہ اس سے ہمارے ذہنوں میں وسعت پیدا ہوگی اور ہم ادبی مسائل کو اور ادب کے مخصوص اظہار کو اس دور کی بدلتی ہوئی زندگی کے پس منظر میں دیکھنے کی صلاحیت پیدا کر سکیں گے۔

یوسف جمال خواجہ

جدیدیت کیا ہے؟

(ایک فلسفیانہ تجزیہ)

اس مضمون کا مقصد یہ ہے کہ جدید اور جدیدیت کی اصطلاحات کی توضیح کی جائے اور اس نظامِ فکر و اقدار کا تجزیہ کیا جائے جو پچھلی تین صدیوں میں ابھرا اور رہا ہے اور جس نے جدید کی روح اور مزاج کی تشکیل کی ہے۔

لفظ جدید یا جدیدیت حسب ذیل معنوں میں استعمال کیا جاتا ہے۔

(ا) خالص تاریخی مفہوم: اس کے مطابق بیسویں صدی انیسویں سے اور آج گذشتہ کل سے زیادہ جدید ہے۔ اس استعمال میں تمام دوسری کیفیات کو نظر انداز کیا جاتا ہے۔

لغوی مفہوم: اس کے مطابق ہر وہ چیز یا پہلو جو مروجہ فیشن ہے، جدید کہا جائے گا چاہے وہ پسندیدہ ہو یا ناپسندیدہ۔ لغوی مفہوم تاریخی مفہوم سے قریب ضرور ہے مگر بعینہ وہی نہیں۔

ٹھوس بیانیہ استعمال: اس کے مطابق ہمیں دو پہلوؤں کو نظر میں رکھنا پڑتا ہے۔

۱۔ ذہن کا ایک مخصوص رویہ

۲۔ ایک نظامِ فکر یا نظامِ اقدار جو ہمارے عہد کے فکری پیمانے سے متعلق ہے۔

قدر کے تعین کا خالص یا ملا جلا مفہوم: کسی چیز کی قدر کے تعین کے لئے ملا جلا مفہوم چند مخصوص خصوصیات کے بیان میں مضمر ہوتا ہے۔ جس طرح اس بیان میں کہ "نہرو کا زاویہ نظر بہت ہی جدید تھا۔

زیر نظر مضمون کی ضروریات کے لحاظ سے میں جدیدیت کی اصطلاح کو پہلے تو مفہوم (ج) کے مطابق ذہن کے ایک مخصوص رویہ کے طور پر استعمال کروں گا اور

بعد کے حصے میں اس لفظ کو اس نظام تصورات و اقدار کے لئے استعمال کروں جو مغرب میں نشاط ثانیہ کے بعد سے بتدریج نشو و نما پاتا رہا ہے۔ میں ہم عصر مزاج اور روح کی قدر و قیمت کے تعین سے اگرچہ اس کی ضرورت محسوس ہوتی ہے، گریز کروں گا۔

جدید پرستی MODERNISM کا لفظ موجودہ مفہوم میں سب سے پہلے انیسویں صدی کے آخری دہے میں قدامت پسند کتھولک کلیسا کے حلقوں میں استعمال کیا گیا۔ اس لفظ سے وہ ابھرتی ہوئی لبرل تحریک مراد رہی ہے جو پروٹسٹنٹ عیسائیت کے ایک طبقہ میں زور پکڑ رہی تھی، اس طرح جدید پرستی کو مذہب کی کائنات سے جوڑ دیا گیا تھا۔ اگرچہ اس لفظ کا استعمال کبھی بھی خالص مذہبی مفہوم میں محدود نہیں رہا لیکن جدید پرستی سے بالعموم مذہبی جدیدیت یا عیسائیت کا جدید تصور ہمیشہ کسی نہ کسی طرح منسلک رہا ہے۔ جدیدیت (MODERNITY) جدید پرستی (MODERNISM) سے زیادہ وسیع اور ہمہ گیر مفہوم رکھتی ہے۔

وسیع تر معنوں میں جدیدیت کے معنی یہ رہے ہیں کہ ہم عصر یا جدید رجحانات و میلانات کو روایتی اور قدیم اقدار پر زندگی کے ہر شعبہ میں فوقیت دی جائے۔ چونکہ ہم عصر یا جدید کا مفہوم زمانہ کی اضافت سے ہمیشہ بدلتا رہتا ہے۔ آج کی حقیقی جدیدیت کو جو ہر لمحہ ماضی کا ایک حصہ بنتی جاتی ہے گزرے ہوئے کل سے الگ کرنا بہت مشکل ہے۔ حقیقی اور ٹھوس جدیدیت ایک نہیں کئی ہیں۔ یہ سب زمانی و مکانی رشتوں سے متعین ہوتی ہیں۔ جب کہ جدیدیت ایک مخصوص رویہ یا تصور کے مفہوم میں ابدی کہلائی جا سکتی ہے۔ اس کا تعلق ناظر کے زمانی رشتوں کے ساتھ محدود نہیں ہوتا۔

جدیدیت کو ایک مخصوص رویہ کے مفہوم میں دو حصوں میں تقسیم کیا جا سکتا ہے۔ (۱) تقلیدی یا تخلیقی اور (۲) وہ رویہ جو ردعمل یا موجودہ تقاضوں کی تکمیل کے لئے اختیار کیا جاتا ہے۔ تقلیدی جدیدیت کو فیشن پرستی کہنا زیادہ مناسب ہوگا۔ یہ رویہ دراصل نئے بھیس میں ایک طرح کی جامد روایت پرستی ہی سے عبارت ہے۔ تخلیقی جدیدیت اس کے برعکس محض حال سے دلچسپی نہیں بلکہ مستقبل سے گہری وابستگی اور اس پر غور و فکر کرنے کا نام ہے۔

وہ جدیدیت، جو ردعمل سے متعلق ہے، دراصل ایک دبے ہوئے زمانہ اور ماحول کے نئے پن کو سطحی طور پر اور فوری قبول کرنے کا نام ہے۔ اس کے برعکس، وہ جدیدیت جو وقت کے تقاضوں کی تکمیل سے عبارت ہے ہمیشہ بدلتے ہوئے انسانی ماحول اور تقاضوں کے ساتھ چلنے والی ایک تخلیقی بیداری اور معتبر رویہ ہے جسے ماحول سے میکانکی ہم آہنگی پیدا کرنے کے رویہ سے بہ آسانی الگ کیا جا سکتا ہے۔ ردعمل سے پیدا ہونے والی جدیدیت جامد روایت پرستی کی طرح بنجر اور بے معنی ہوتی ہے۔ جدیدیت صحیح معنوں میں محض حال یا ماضی یا قرون وسطیٰ سے ایک طرح کے جذباتی اور روحانی لگاؤ کا نام نہیں بلکہ اقدار کی تلاش کا نام ہے۔ اس تلاش کے قدم وقت کے راستہ پر نہ کبھی رکے ہیں اور نہ رکیں گے۔ یہ کسی چیز کے مروجہ تصورات کو قبول کرنے پر قانع نہیں رہتی بلکہ خوب سے خوب تر کی تلاش میں ہمیشہ ارتقا کے راستے پر آگے ہی آگے بڑھتی رہتی ہے۔

ہر زمانہ اور سوسائٹی کی ایک مخصوص تہذیبی شکل و صورت ہوتی ہے۔ جو تین چیزوں پر مشتمل ہوتی ہے۔ (الف) نظام تصورات جس کے ذریعہ سے اس زمانہ یا سوسائٹی کا ذہن کائنات کو ایک مربوط وحدت اور معنی کا جامہ پہناتا ہے۔ (ب) ایک مخصوص نظام اقدار (ج) ایک مخصوص جمالیاتی اور فنی احساس یا ذوق۔

ہر سوسائٹی کے کلچر کو پوری طرح سمجھنے کے لئے ان تینوں پہلوؤں کے باہمی تعلق اور تعامل کو سمجھنے کی ضرورت ہے۔ علاوہ ازیں ہر سوسائٹی کا ایک خصوصی سماجی و معاشرتی نظام ہوتا ہے۔ اس کا جو اثر سوسائٹی کی کلچرل تشکیل پر پڑتا ہے اس کی طرف سب سے پہلی بار مارکس نے توجہ دلائی۔ اس کے زاویہ نگاہ میں بڑی حد تک سچائی پائی جاتی ہے۔ لیکن مارکس سوسائٹی کے نظام تصورات اور اقدار کے تاثرات کا پوری طرح اندازہ نہیں لگا پایا۔ چناں چہ یورپ کی تاریخ میں قوم پرستی کا جو اثر رہا ہے یا اب بھی اس کے اثرات جو نمودار ہو رہے ہیں خواہ چین اور روس کی باہمی مخالفت میں یا موجودہ ہندوستان کی سیاسی اور سماجی زندگی میں۔ اس سے

ظاہر ہو جاتا ہے کہ کس حد تک مارکس کے نظریات میں کمی باقی رہ گئی تھی۔

میں اب نہایت اختصار کے ساتھ موجودہ مغربی کلچر کے بنیادی نظام تصورات ونظام اقدار کا ایک خاکہ پیش کروں گا۔ میری اس مضمون میں جدیدیت سے مراد ہی مغربی کلچر ہے۔ میں تصورات اور قدروں کے اس خاکے کے مکمل ہونے کا دعویٰ نہیں کرتا لیکن اتنا ضرور ہے کہ یہ جدیدیت کا مغز کہے جا سکتے ہیں۔

فطری قانونی علت NATURAL CAUSATION

یہ تصور موجودہ دور کے ذہنی سانچہ کا بنیادی تصور ہے۔ اس کے مطابق ہر ایک حادثہ کا سبب حادثات کے کلّی سلسلہ کا ایک حصہ ہوتا ہے یا اسی سلسلہ کی ایک کڑی نہ کہ نظام کائنات کے باہر کسی وجود مطلق کا فعل، سب حادثات آپس میں منسلک ہیں اور ان میں ایک ربط و ضبط موجود ہے۔ یہ تصور اس بات کو لازم نہیں آتا کہ ہم اسبابیت کی کسی ایک خاص یا محدود شکل کو مانیں جیسا کہ طبعیات PHYSICS کے قوانین یا حیاتیات BIOLOGY کے قوانین ایک خاص قسم کی علت کو تسلیم کرتے ہیں۔ یہ تصور صرف اتنا بتاتا ہے کہ حادثات کا سبب اسی کائنات میں یا نظام فطرت میں ہے نہ کہ حادثات کے ماوراء کسی دوسرے عالم مثال یا عالم ارواح امر وبانی میں۔ اسی تصور سے تجرباتی یا حسی ادراک کا تصور نکلتا ہے۔

اگر ہر حادثہ دوسرے حادثات سے منسلک ہے تو لازم آتا ہے کہ ہم حسی ادراک کے علاوہ ان کے باہمی تعلق کو بھی سمجھیں۔ علم الگ الگ اشیاء کی کیفیت کا نام نہیں ہے بلکہ ان تمام اشیاء کے باہمی ربط و ضبط کو سمجھنے ہی سے مکمل ہوتا ہے، اسی قسم کی فہم کو ہم تجرباتی یا حسی تفہیم یا توضیح کہہ سکتے ہیں۔

یہ توضیح نہ صرف تکمیل علم کے لئے ضروری ہے بلکہ حادثات پر قابو پانے کے لئے بھی ضروری ہے۔ رفتار زمانہ پر اسی وقت قابو پایا جا سکتا ہے جب کہ حادثات کے باہمی ربط و ضبط کا علم حاصل ہو۔ اگر یہ علم تجرباتی نہیں ہے تو پھر نہ تو اس کو پرکھا جا سکتا

ہے اور نہ ہی اس سے کنٹرول کا کام لیا جا سکتا ہے۔ محض تجربہ کے ذریعہ ہی سے انسان اپنے دعووں کو صحیح یا غلط ثابت کر سکتا ہے۔

حسی توضیح سے یہ لازم نہیں آتا کہ کسی اور قسم کی توضیع غیر ضروری ہے یا اصولی طور پر غیر معتبر۔ چناں چہ شاعرانہ، فلسفیانہ اور مذہبی توجیہات فکر کی مختلف راہیں ہیں اور ان کے الگ الگ اصول اور قواعد ہیں۔ حسی توضیح ادراک انسانی کی مختلف شکلوں میں سے ایک شکل ہے، لیکن اتنا ضرور ماننا پڑتا ہے کہ یہی وہ شکل ہے جو موجودہ علمی مزاج اور فکری رجحان کا طرہ امتیاز ہے۔ یہی سبب ہے کہ مابعد الطبعیاتی طرز فکر کی جگہ سائنس کے کمیاتی QUANTITATIVE طریقوں نے لے لی۔ ان سائنسی طریقوں کی بنیادوں پر ہی سائنس اور ٹکنالوجی نے ایک نئے سماج کی تشکیل کی ہے۔

تقریباً دو ہزار سال قبل مابعد الطبعیاتی طرز فکر اور فلسفیانہ تعبیر نے مافوق الفطری قوتوں، جادو اور رسوم پرستانہ مذہب کو ذہنوں سے نکال کر ان کی جگہ لے لی تھی۔ لیکن دور حاضر میں سائنسی یا تجربی اور حسی تفسیر کائنات نے فلسفیانہ تعبیر و طرز فکر کو اقتدار سے محروم کر کے انسانی ذہن کی باگ ڈور سنبھال لی ہے۔

آفاقی ارتقاء UNIVERSAL EVOLUTION

اس تصور کے مطابق تغیر اشیاء کی گھٹی میں شامل ہے۔ ہر وقت ہر چیز میں تبدیلی ہوتی رہتی ہے۔ خواہ اس کا احساس ہو یا نہ ہو۔ اسی ذریعہ سے اشیاء کا ارتقاء، تنزل اور خاتمہ ہوتا ہے۔ یہی اصول اشیاء کی تخریب اور تعمیر میں کارفرما رہتا ہے۔ کائنات ایک زندہ حرکی اور بالیدہ وجود ہے نہ کہ خدا کی مکمل تیار کردہ شے۔ اس کا یہ مطلب نہیں کہ کائنات اجزا کے اندھے حادثاتی اجتماع کا نتیجہ ہے۔

ڈارون کے بعد بعض یورپین مفکرین جیسے برگساں وغیرہ نے نظریہ ارتقاء کے ذریعہ سے بے مقصد اور غیر محسوس ارتقاء کے نظریہ اور با مقصد آفرینش کے نظریہ کو ملانے کی کوشش کی ہے۔ شروع میں ارتقاء کا تصور جاندار اشیاء تک محدود تھا لیکن

کچھ ہی عرصہ بعد اس کا اطلاق ہمہ گیر ہو گیا اور سماجیات پر اس کا زبردست اثر پڑا۔

سماجی علیت SOCIAL CAUSATION

یہ تصور در اصل فطری یا کائناتی علیت میں مضمر تھا لیکن سماجی علیت کا واضح تصور گذشتہ صدی میں پوری وضاحت کے ساتھ مغربی ذہن کے سامنے آیا۔ نتیجہ میں تسلیم کیا جانے لگا کہ سماجی واقعات قوانین کے اتنے ہی پابند ہیں جتنا کہ فطرت۔ بلاشبہ اس تصور کی وضاحت میں کارل مارکس کا بڑا ہاتھ ہے۔ مارکس نے تاریخی مادیت کے تصور کے ذریعہ سے سماجیات کو بہت ترقی دی لیکن یہ تسلیم کرنا ہو گا کہ موجودہ سماجی اسبابیت کا تصور مارکس کے سادہ اقتصادی تصور سے وسیع تر ہے اور معاشی پہلوؤں کے علاوہ سماجی زندگی کے اور دیگر پہلوؤں پر بھی محیط ہے۔

اضافیت RELATIVISM

اضافیت کا تصور بہت وسیع معنیٰ میں استعمال کیا جا رہا ہے اور اس میں نہ صرف آئنسٹائن کا نظریہ اضافیت بلکہ کانٹ کی مظاہریت بھی شامل ہے۔ اس تصور کا مطلب یہ ہوا کہ خالص منطق و ریاضی کے علاوہ علم اور صاحب علم کے مابین ایک ناگزیر تعلق ہے جس کی وجہ سے علم و ادراک قطعی نہیں ہوتا۔ چناں چہ مابعد الطبیعاتی تصورات بھی قطعی نہیں کہے جا سکتے وہ انسانی ذہن کی ساخت پر مبنی ہوتے ہیں جس طرح سائنٹفک اور دیگر تجربی علوم کے تصورات آلات کے ادراک پر مبنی ہوتے ہیں۔ سائنس کی طرح مابعد الطبیعات غیر قطعی ہونے کے خیال نے یورپ کے دور حاضر کے علمی مزاج پر کافی اثر ڈالا ہے اور مابعد الطبیعات سے ایک دوری سی پیدا کرتی ہے۔ خاص طور سے ہیگل کے بعد قطعیت یا مطلقیت کا اثر نہ صرف فلسفہ اور سائنس کے میدان میں کم ہوا بلکہ انسانی زندگی کے تمام دیگر شعبوں پر اس کا اثر کم ہو گیا۔ مثلاً مذہب، اخلاق، زبان اور آرٹ وغیرہ۔ بیسوی صدی میں اضافیت کے تصور نے

ریاضی کے میدان میں بھی جگہ پائی - اس معنی میں کہ اقلیدس کی جیومیٹری کی قطعیت باقی نہ رہی اور کئی دیگر قسم کی جیومیٹریاں ظہور میں آگئیں - اس کا یہ مطلب نہیں کہ اقلیدس کے بنیادی مسلمات کو ماننے کے بعد ہم اس کے نتائج سے انکار کر سکتے ہیں۔ اس کا مطلب صرف یہ ہے کہ ہم دوسرے مسلمات کو مان کر ان کے مطابق منطقی نتائج نکال سکتے ہیں -

ابعادی یک جہتی DIMENSIONAL INTEGRATION

اس تصور کا مطلب یہ ہے کہ حقیقت کے بہت سے پہلو ہیں اور محض کسی ایک پہلو کے ذریعہ ہم حقیقت کی پیچیدگیوں کو سمجھنے سے قاصر رہتے ہیں - ہم کو پیچیدہ چیز کو سادہ تصور کرنے کی بنیادی غلطی سے ہمیشہ پرہیز کرنا چاہئے - اختلافات اکثر اسی نکتہ کو نظر انداز کرنے کی وجہ سے پیدا ہوتے ہیں - ہم صرف ایک ہی پہلو کو دیکھ کر ایک قطعی نتیجہ اخذ کر لیتے ہیں، لیکن اگر حقیقت کے سب پہلوؤں کا ایک تنقیدی جائزہ لے کر مناسب امتزاج ہو تو بہت سے غیر ضروری اختلافات دور ہو جائیں اور انسانی تفتیش مفید اور بار آور ہو جائے - اس قسم کا امتزاج ہم کو ایک طرف نظریات کے تصادم سے نجات دلاتا ہے اور ہم کو مناظرانہ ذہنیت سے نجات دلا کر مفاہمت اور باہمی اتفاق کی طرف لے جاتا ہے - یہ ذہنی صلح ہمیں آمادہ کرتی ہے کہ حقیقت کے مختلف پہلوؤں میں ہم آہنگی قائم رکھی جائے - اس طریقہ سے انسانی علم اضافیت جس کا ذکر پہلے کیا جا چکا ہے ایک ہمہ جہتی ترقی و تکمیل میں بدل جاتی ہے -

آزادئ ضمیر SPIRITUAL AUTONOMY

یہ قدر انسانی وقار سے متعلق ہے اور اس کا مطلب یہ ہے کہ فرد کو خود اپنے ضمیر کا محکوم پابند ہونا چاہئے نہ کہ کسی بیرونی طاقت یا حاکم کا - جمہور کی حاکمیت کا تصور اس فرد کی آزادی کے تعدد سے عبارت ہے - یہ آزادی ضمیر مذہب سے

لازمی طور پر نہیں ٹکراتی۔ اگرچہ مذہب کے ان تمام تعددات سے ضرور ٹکراتی ہے۔ جو بیرونی حاکمیت پر مبنی ہے۔

انسانی محبت HUMANISTIC LOVE

یہ انسانیت کی محبت کا جوہر ہے جس سے ہر فرد کی محبت لازم آتی ہے۔ قطع نظر قوم، نسل اور زبان وغیرہ کے جو محض اتفاقات زندگی ہیں۔ اسی محبت سے فرد کی توقیر و حرمت کا خیال ابھرتا ہے۔ یہ انسانی محبت محدود وفاداریوں جیسے قوم اور مذہب وغیرہ سے ماورار لے جاتی ہے۔ اگرچہ یہ محبت سچی وطن دوستی یا نظریاتی قربت کے منافی نہیں ہوتی۔

ہمہ گیر برابری POLYMORPHOUS EQUALITY

یہ قدر حال ہی میں ابھری ہے۔ اور یہ درحقیقت انسان دوستی کی قدر کی ایک ترقی یافتہ شکل ہے۔ کلاسکی جمہوریت محض سیاسی برابری کو تسلیم کرتی تھی جس کے مطابق ہر انسان کا محض ایک ووٹ ہوتا تھا۔ ہمہ گیر برابری کا تصور اسی سیاسی برابری کے تصور میں ایک نئی گہرائی کا اضافہ کرتا ہے۔ ہمہ گیر برابری کا تقاضہ ہے کہ برابری نہ صرف کسی ایک شعبہ حیات سے وابستہ ہو بلکہ زندگی کے سب شعبوں میں پائی جائے۔ جہاں تک ممکن ہو سکے برابری کا مطلب درحقیقت یہ نکلتا ہے کہ ہر انسان کو خواہ وہ مرد ہو یا عورت ایک ہی جیسے حقوق اور ترقی کے مواقع حاصل ہوں۔ اس کا مطلب یہ نہیں ہوتا کہ ہر شخص کو لغوی معنیٰ میں برابر کر دیا جائے یا دولت اور اختیارات میں کسی قسم کا امتیاز نہ رہ جائے۔ ہمہ گیر برابری کا مطلب صرف یہ ہے کہ درجات فرد کے اکتساب اور محنت پر مبنی ہوں نہ کہ خاندان وغیرہ پر۔ ان درجات کو فرد کی ذاتی محنت اور صلاحیت ہونا چاہئے نہ کہ اتفاقات کا نتیجہ۔ ہم کو یہ ماننا پڑے گا کہ ہمہ گیر برابری کا یہ تصور کسی مذہب کے روائتی نظام اقدار میں نہیں پایا جاتا۔ اگرچہ یہ صحیح

ہے کہ بعض مذاہب نے برابری کے تصور کو دوسرے مذاہب کے مقابلہ میں زیادہ اہمیت دی ہے۔

اثبات حیات LIFE AFFIRMATION

اس کا مطلب عیش پسندی یا لذت کوشی نہیں ہے اگرچہ تلاش راحت یقیناً اس قدر میں مضمر ہے۔ اثبات دنیا سے یہ لازم نہیں آتا کہ حیات بعد از ممات کے تصور کو ترک کر دیا جائے۔ اس کا مطلب صرف یہ ہے کہ دنیا محض آخرت کی تیاری نہیں ہے بلکہ وہ اپنی الگ اہمیت رکھتی ہے۔ جس کی بنا پر ہمیں اس کے بہتر بنانے کی کاوش ہمیشہ جاری رکھنی چاہیے۔ اثبات دنیا زندگی کو بھرپور بناتا ہے، صلاحیت کی تکمیل اور راہ عمل پر زور دیتا ہے نہ کہ جبر، توکل، قناعت اور نجات بعد از ممات پر زور دیتا ہے۔ مغرب نے یہ بنیادی زاویہ نگاہ یونان اور روم سے لیا ہے اور یہ قرون وسطیٰ کے یہودی اور عیسائی فلسفہ حیات سے بالکل مختلف ہے۔

آسائش AFFLUENCE

یہ قدر زندگی کے خارجی حالات اور فرد کے سماجی معاشی ماحول کو بہت اہمیت دیتی ہے اور در حقیقت یورپ کی آسودہ زندگی کے تصور کی ایک ترقی یافتہ شکل ہے۔ آسائش کی قدر اثبات دنیا کا لازمی نتیجہ تو نہیں کہی جا سکتی۔ اگرچہ اثبات صنعتی ترقی کا محرک بنتا ہے جس کے نتیجہ سے آسائش کی مانگ ابھرتی ہے۔

حرکیت DYNAMISM

حرکیت یا حرکی زاویہ نظر نیچر اور سوسائٹی کو عالم اسباب ماننے کا لازمی نتیجہ ہے۔ اگر عالم ہر لمحہ متحرک ہے نہ کہ منجمد تو پھر انسان کا زاویہ نظر اور کائنات کی طرف رویہ ہی اسی اعتبار سے عمل پر مبنی ہونا چاہیئے نہ کہ جمود پذیر۔ نہ صرف نیچر کی تسخیر بلکہ

بیماری، غربت اور دیگر سماجی برائیوں پر باقاعدہ اور منظم طریقہ سے قابو پانے کا خیال پیدا ہوتا ہے اور قدر حقیقی عمل اور حرکیت میں نظر آتی ہے نہ کہ سکون اور قرار میں۔

ابدی تلاش اقدار CREATIVITY OF VALUES

انسان نہ صرف موروثی اقدار کا تحفظ کرے بلکہ اپنی اندرونی آزادی کو بروئے کار لاکر نئی اقدار کی تلاش میں ہمیشہ سرگرداں رہے۔ یہ تلاش ایک ساکن اور قطعی پیمانہ اقدار کے بجائے ایک حرکی اور خود تنقیدی زاویہ نگاہ پر مبنی ہے۔ ابدی تلاش کا مطلب یہ ہوا کہ اقدار بھی جاندار اشیاء کی طرح بالیدگی کے قانون کے تحت بڑھتی ہیں یا یوں کہئے کہ انسان کی بصیرت یا نظر بڑھتی ہے۔ چناں چہ بنیادی قدروں جیسے محبت، عدل، انصاف وغیرہ میں نت نئے گوشے اور پہلو ابھرتے ہیں۔ کسی ایک نظام اقدار کو آخری اور قطعی نہیں کہا جا سکتا۔

وحید اختر

جدیدیت کے بنیادی تصورات

(فکری جایزہ)

عدم ان لوگوں کو بچا سکتا ہے یا فنا کر سکتا ہے جو اس کا سامنا کرتے ہیں۔ لیکن جو اسے نظر انداز کرتے ہیں وہ غیر حقیقی ہونے کی سزا بھگتتے ہیں۔ ایسے لوگوں کے لئے حقیقی زندگی گزارنے کی بات محض ایک اتہام ہے کیوں کہ اصلی زندگی جہاں حقیقی خطروں سے بھری ہوئی ہے وہیں حقیقی امیدوں سے بھی لبریز ہے۔

دیتریس کیپٹانیکس[1]

جدیدیت کی مختصر ترین تعریف یہی ہو سکتی ہے کہ یہ اپنے عہد کی زندگی کا سامنا کرنے اور اسے تمام خطرات و امکانات کے ساتھ برتنے کا نام ہے۔ ہر عہد میں جدیدیت ہم عصر زندگی کو سمجھنے اور برتنے کے مسلسل عمل سے عبارت ہوتی ہے۔ اس لحاظ سے جدیدیت ایک ایسا مستقل عمل ہے جو ہمیشہ جاری رہتا ہے۔ ہر عہد میں ان لوگوں نے، جو حقیقی طور پر زندہ رہے ہیں، اس عمل میں حصہ لیا ہے۔ انھوں نے فکر و فن کی سطح پر فرسودہ اقدار کے خلاف جنگ کر کے نئی قدروں کی پرورش کی اور عملی زندگی کو نئے سانچوں میں ڈھالا ہے۔ اسی مفہوم میں ادب کو روح عصر کہا جاتا ہے۔ جدیدیت کی بحث میں مغالطہ اس وقت پیدا ہوتا ہے جب محض اسی عمل کو جدیدیت کا کل مفہوم سمجھ لیا جائے۔ اپنے زمانے میں ہر بڑا ادیب جدید رہا ہے لیکن غالب کے عہد کی جدیدیت جن عناصر سے عبارت ہے، وہ مختلف ہیں، اور ہمارے عہد کی جدیدیت کے عوامل مختلف ہیں۔ اسی بنیاد پر ہم آج کی جدیدیت اور پچھلے ادوار کی جدیدیت میں امتیاز کر سکتے ہیں۔ اگر ہم ایک ارتقا پذیر عمل ہی کو سب کچھ مان لیں تو پھر غالب اور اقبال کو آج کے مفہوم میں بھی جدید ہونا چاہئے، لیکن ایسا

---

[1] EXISTENTIALISM : HARPER (HARVARD UNIVERSITY PRESS, 1948) PP. 94

نہیں ہے۔ غالب اور اقبال کے بعض عناصر آج کی جدیدیت میں موجود ہیں لیکن کل غالب اور کل اقبال کسی طرح سے بھی آج کی جدیدیت کے تصور سے ہم آہنگ نہیں ہو سکتے۔ زمانے کا فرق اہم چیز ہے۔ جب ہم جدیدیت کی بات کرتے ہیں تو ہمارے ذہن میں یہ واضح تصور ہوتا ہے کہ آج کا ادب نہ صرف غالب اور اقبال کے عہد سے مختلف ہے بلکہ آج سے چند برس پہلے کے اپنے دور کی حقیقی زندگی کی عکاسی کرنے والے ترقی پسند ادب سے بھی مختلف ہے۔ زمانے کا عمل کل کی جدیدیت کو آج کی فرسودگی اور کل کی زندگی کو مردہ روایت قرار دے دیتا ہے۔ صرف وہی بچ رہتا ہے جو آج کے تقاضوں کی تکمیل میں ممد و معاون ہو سکے۔ اس لئے یہ لازمی ہو جاتا ہے کہ جدیدیت کے مفہوم کے تعین کے لئے ہر عہد کے مخصوص حالات اور نظام اقدار کو بھی پیش نظر رکھا جائے۔ اپنے عہد کی حقیقی زندگی، اس کے خطرات و امکانات کو معیار بنا کر ہی جدیدیت کا مفہوم متعین ہو سکتا ہے۔ جدیدیت وسیع تر مفہوم میں ایک مسلسل عمل ہے لیکن جب ہم اس عمل کو کسی دور میں رکھ کر سمجھنا چاہیں تو یہ چند اقدار کی تشکیل اور عرفان سے وابستہ ہو جاتا ہے۔ کسی عہد کی جدیدیت ایک مستقل و منضبط نظام اقدار سے بھی عبارت ہو سکتی ہے، ان اقدار کی داخلی کش مکش اور تضاد کی بھی تفسیر ہو سکتی ہے، اور دو مختلف نظام ہائے اقدار کی باہمی آویزش میں بھی اپنا اظہار کر سکتی ہے۔ اس روشنی میں یہ ضروری ہو جاتا ہے کہ ہم اپنے عہد کی جدیدیت کو سمجھنے کے لئے انسانی زندگی کے ہر پہلو کا جائزہ لے کر سماجی، سیاسی، معاشی، فکری، خارجی اور داخلی سطح پر ان عناصر و عوامل کا تجزیہ کریں جنھوں نے ہمعصر ذہن کی تشکیل کی ہے۔

پہلے ان اہم اور دور رس تبدیلیوں کا جائزہ لیا جائے جنھوں نے ہمارے عہد کو پچھلے تمام ادوار سے مختلف بنانے میں نمایاں حصہ لیا ہے۔ سائنسی انقلاب کے دور رس اثرات کا اندازہ پچھلے چند برسوں برسوں ہی میں کیا جا سکا ہے حالاں کہ اس انقلاب کے قدموں کی آہٹ بہت پہلے سے سنائی دے رہی تھی۔ انیسویں صدی کے خاتمے کے وقت صنعتی انقلاب اپنے نقطۂ عروج پر پہنچ کر ایک دوسرے اور زیادہ دور رس

امکانات رکھنے والے انقلاب کے لئے زمین تیار کرچکا تھا۔ یہ سائنسی انقلاب تھا۔ سترہویں صدی عیسوی سے انیسویں صدی تک سائنس کی ترقی بالواسطہ طریقے سے صنعتی ارتقا میں مددگار رہی تھی۔ بیشتر نئی ایجادیں اتفاق کا نتیجہ تھیں، سوچے سمجھے منصوبے کا منطقی نتیجہ نہیں تھیں۔ نئی نئی دریافتوں نے صنعتی تہذیب کو جاگیردارانہ تہذیب سے ممتاز بھی کیا، اور اس پر غالب بھی۔ لیکن انیسویں صدی کے اواخر تک باوجود فرانس کے انقلاب، صنعتی انقلاب اور امریکہ کے اعلان آزادی کے پرانا معاشرتی ڈھانچہ قدیم نظام اقدار کے ساتھ بڑی حد تک برقرار رہا۔ معاشرے میں معزز و محترم وہی سمجھا جاتا تھا جو بغیر کام کئے زیادہ سے زیادہ آسائش کی زندگی گزارے۔ صنعتی انقلاب کے بعد بھی "بے کار معززین" کا یہ طبقہ باقی رہا، زیادہ سے زیادہ اتنا ہوا کہ اس کا نام بدل گیا، اس کے ساتھ ایک اہم تبدیلی ضرور ہوئی اور وہ یہ کہ مغرب نے محنت کی عظمت اور عزت کو بھی ماننا شروع کر دیا تھا۔ اس تبدیلی کے باوجود طبقاتی ڈھانچے میں محنت کشوں کو کوئی بہتر سماجی مقام نہ مل سکا۔ اس دور کی انسان دوستی کا تصور بھی عملی طور پر سرمایہ دار طبقے کی حد تک محدود تھا۔ مساوات تمام انسانوں کے لئے نہ تھی بلکہ سرمایہ داروں کو جاگیرداروں کے مساوی مرتبہ و حقوق دلانے کے مترادف تھی۔ انیسویں صدی کے بیشتر انگریزی، فرانسیسی اور جرمنی ناولوں میں مساوات اور انسان دوستی کا یہی محدود تصور ملتا ہے۔ سرمایہ داروں نے اپنا یہ حق چھین کر حاصل کیا لیکن وہ عام محنت کش انسانوں کو اپنے مساوی حقوق دینے کا تصور بھی نہ کر سکتے تھے۔ مزدوروں کی زندگی سماجی اور فلاحی ریاست کے وجود میں آنے کے ساتھ نسبتاً محفوظ و آسودہ ضرور ہو گئی تھی لیکن ان کے لئے آزادی و مساوات ابھی تک خواب سے زیادہ حیثیت نہ رکھتے تھے۔ اسی کے ساتھ بڑے بڑے صنعتی شہروں کی طرف دیہات چھوڑنے والے زرعی مزدوروں اور بے زمین کسانوں کی ہجرت کا عمل بھی شروع ہوا۔ اب زراعت کی جگہ صنعت معیشت کی بنیاد بنتی جارہی تھی۔ صنعتی شہروں نے (SLUMS) ان گندی غریب بستیوں کو اپنے نواح میں اور کبھی کبھی اپنے قلب میں جنم دینا شروع

کیا جن کا وجود آج بھی سرمایہ دارانہ فلاحی ریاست کے تصور پر سب سے بڑا جیتا جاگتا طنز ہے۔ انیسویں صدی کے نصف آخر میں اس مزدور طبقے نے فکر کی سطح پر بھی اپنا وجود منوانا شروع کر دیا تھا۔ سوشلزم، اور پھر مارکس اینگلز کی جدلیاتی تاریخی مادیت میں طبقاتی کش مکش پر زور انیسویں صدی کے دوسرے نصف کی حقیقی زندگی کا فلسفہ بن کر سامنے آیا۔ مارکس نے جدلیاتی عمل کو جو سر کے بل کھڑا تھا، پیروں پر کھڑا کر کے مزدور طبقے کے ہاتھوں میں انقلاب کا حربہ بنا دیا۔ مارکس کا تصور ارتقا ہیگل کے تصور ارتقا سے ماخوذ ہے لیکن اس کے زمانے تک ارتقا کا سائنسی نظریہ دنیائے عالم میں روشناس ہو چکا تھا۔ مارکس ڈاروِن کا ہم عصر ہے۔ آگسٹ کامت (AUGUST COMTE) کی اثباتیت (POSITIVISM) کی بنیاد پر نظریۂ ارتقا نے سائنسی فکر بن کر تمام سائنسی اور عمرانی علوم کی قلب ماہیت کر دی تھی۔ مارکس نے ارتقائیت اور اثباتیت کو مادیت کی زمین پر کھڑا کیا اور اسے سائنسی فکر سے ہم آہنگ کیا۔ مادیت کا یہ سائنسی تصور سترہویں اور اٹھارہویں صدی کی میکانکی مادیت سے مختلف تھا۔ میکانکیت جانداروں کے اعمال کے ساتھ ذہنی مظاہر کو بھی مادے کے قوانین سے جانچتی تھی۔ مادہ بذات خود ایک جامد شے تھا۔ لیکن جدید مادیت میکانکیت کے خلاف بغاوت کر کے ذہن کی آزادی اور فعالیت کو تخلیق کا سرچشمہ قرار دینے میں پیش پیش تھی۔ مارکس نے مادے کی اولیت کے ساتھ انسانی ذہن کی فعالیت، تخلیقی عمل اور تخلیقی سرگرمی میں قوانین فطرت کے خلاف جد و جہد کے اصول کو سمجھا اور اسے قرار واقعی اہمیت دی۔ مارکس کا یہ فلسفہ اپنے عہد کے فکری دھاروں ہی کا ایک لازمی جز تھا۔ اثباتیت اور تجربیت کو اس وقت عام طور پر فلسفے میں عالم گیر اہمیت حاصل ہو رہی تھی۔ ارتقا کا فلسفہ مختلف صورتوں میں تغیر کو کائنات کی بنیادی صداقت ماننے پر زور دے رہا تھا۔ طبیعی اور سماجی حقیقت کو بدلنے اور انسانی اغراض و مقاصد کے مطابق ڈھالنے کا رجحان پیدا ہو چلا تھا، جو تصوریت کے زوال کا پیش خیمہ اور مادی و سائنسی طرز فکر کی مقبولیت کا ثبوت تھا۔ یہ بھی کہا جاتا ہے کہ ایک حد تک

مارکس نے نتائجیت یا عملیت (PRAGMATISM) کے بنیادی اصول کی طرف اپنے فلسفے میں اشارہ کر دیا تھا، جو آگے چل کر امریکہ میں تکنیکی ترقی اور صنعتی تہذیب کا فلسفہ بننے والا تھا۔ اس کے ساتھ یہ بات بھی اہم ہے کہ انیسویں صدی عظیم الشان نظام ہائے فلسفہ کی تشکیل کی آخری صدی تھی اور مارکس کا فلسفہ ایک مکمل فلسفیانہ نظام کی تعمیر کی آخری کوشش ـــــ اسی لئے مارکسیت کو آج بیش تر حلقوں میں انیسویں صدی کا فلسفہ مانا جاتا ہے یہ فلسفہ سائنسی طرز فکر ہونے کا دعویٰ کرتا ہے لیکن بیسویں صدی میں اس فلسفے کے عملی عواقب و نتائج اس ادعائی عنصر کی نشان دہی کرتے ہیں جو بیسویں صدی سے پہلے فلسفہ و مذہب ہی نہیں بلکہ سائنسی حلقوں میں بھی پائی جاتی تھی۔ ڈارون کے طریقۂ کار اور بنیادی اصولوں کی طرح مارکس کا طریقۂ کار، اور بنیادی اصول اپنے اندر صداقت رکھتے ہیں، لیکن جس طرح ڈارون کے نظریے کی کئی خامیاں بعد کی تحقیقات کی روشنی میں ظاہر ہوئیں، اسی طرح مارکسی نظام فکر کی بعض فروعی دشواریاں اور خامیاں بھی سوسلشٹ ریاستوں کے قیام کی جدوجہد میں سامنے آئیں۔ بیش تر مارکسی اس بات کو نظر انداز کر دیتے ہیں کہ جدلیاتی مادیت ایک طریقۂ کار ہے کوئی اٹل اور جامد نظام کائنات نہیں، یہی غلطی ادعائیت اور میکانکی فکر کی ذمہ دار ہے۔ مارکس کو ہر معاملے میں حرف آخر مان لینے سے اس طریقۂ کار کے امکانات کی طرف سے آنکھیں بند ہو جاتی ہیں جو مارکس کا مطمح نظر تھا۔ یہیں آکر انتہاپسند مارکسی خود مارکس کے راستے سے منحرف ہو جاتے ہیں، اس حقیقت کا تجربہ اور عرفان بیسویں صدی کے دوسرے نصف میں اسٹالنزم کی شکست اور انتہاپسندانہ ادعائیت کے خطرناک نتائج کو دیکھ کر ہوا۔ مارکسزم بیسویں صدی کے پہلے نصف حصے میں جس طرح مانا اور پوجا جاتا تھا، اب وہ صورت نہیں رہی، آج جدلیاتی مادیت کی اہمیت تاریخی اور معاشرتی تبدیلیاں لانے کے لئے ایک طریقۂ کار کی حیثیت سے تو تسلیم کی جاسکتی ہے لیکن اسے ایسا مستقل نظام فکر نہیں مانا جاسکتا جس کی تمام اقدار مذہبی فلسفوں کی طرح ہر زمانے کے لئے

قطعی اور حتمی سمجھی جائیں۔

مارکس کے نظام فکر کو میں نے نظام ہائے فکر کی تشکیل کی آخری کوشش اس لئے بھی کہا ہے کہ آہستہ آہستہ تہذیب اس مرحلے میں داخل ہو رہی تھی جہاں تمام نظام ہائے فلسفہ و اقدار بکھر کر ٹوٹنے والے تھے۔ اس کے اسباب فکر کے نئے رجحانات میں بھی مضمر تھے اور سماجی زندگی میں بھی۔ انیسویں صدی نے علوم کو ایک دوسرے سے الگ کر کے ہر علم کو بذات خود آزاد اور مستقل بنا دیا تھا۔ ایک علم میں خصوصی مہارت کا رجحان مضبوط ہو رہا تھا۔ علم کی وحدت ٹوٹ رہی تھی اور ایک میدان علم کا ماہر دوسرے شعبۂ علم کے ماہر کی زبان سمجھنے کی اہلیت کھو رہا تھا۔ اس وقت تک یورپ کی مشترکہ تہذیبی زبان لاطینی، جو مغربی تہذیب کی وحدت کی ضامن تھی، اپنا علمی اعتبار کھو چکی تھی اور ہر ملک کی اپنی زبان علمی اور تہذیبی زبان کا درجہ حاصل کر چکی تھی۔ جب تک کوئی عالم کئی زبانوں کا ماہر نہ ہو وہ اپنے علم کے میدان میں ہونے والی تمام نئی تحقیقات سے واقف نہیں ہو سکتا۔ لسانی وحدت کے ٹوٹ جانے کے ساتھ ہی قومیت کا تصور بھی روز بروز محدود ہوتا جا رہا تھا۔ اور اپنے حدود میں مضبوط سے مضبوط تر ہو رہا تھا۔ اس دور کی ایک اور خصوصیت یہ ہے کہ اب سائنس داں اور فن کار کی دنیائیں ایک دوسرے سے الگ ہونے لگی تھیں، اب یہ امکان نہیں رہا تھا کہ کوئی لیو مارڈو ڈا ونسی یا گوئٹے پیدا ہو جو سائنس اور فن دونوں پر یکساں قدرت رکھتا ہو۔ اس پر مستزاد یہ کہ فلسفہ اور سائنس جو مذہب کے خلاف بغاوت، ادعائیت سے جنگ اور ترقی کی جدوجہد میں ایک دوسرے کے حلیف اور ہم سفر رہے تھے اب ایک دوسرے کا ساتھ چھوڑنے لگے تھے۔ یہ دونوں ایک دوسرے سے اثر قبول کرتے رہنے کے باوجود ایک دوسرے سے بے زار ہو گئے تھے۔ سائنس فلسفے کو اور فلسفہ سائنس کو حقارت کی نظر سے دیکھنے لگا تھا۔ یہ تمام تبدیلیاں اس قدر غیر محسوس طور پر رونما ہو رہی تھیں کہ لوگ عام طور پر ان سے آگاہ نہ تھے۔ اس ناآگہی نے برکت بن کر مغربی تہذیب کو ایک شیرازے میں پروئے رکھا تھا۔ مشرق میں یہ ناآگہی اب بھی عام ہے اسی لئے

تہذیبی وحدت بڑی حد تک ماضی کے ساتھ مربوط و منسلک نظر آتی ہے، مختلف شعبہ ہائے علم میں ہم اب بھی اتنے پیچھے ہیں کہ ایک دوسرے سے ان کے بعد و تصادم کا ہمیں پورا احساس نہیں۔ غیر محسوس طور پر ہمارے یہاں بھی شکست و انتشار کا عمل شروع ہو چکا ہے جسے بڑی حد تک تخلیقی سطح پر محسوس کیا جا سکتا ہے لیکن بظاہر پرانا نظام اقدار مذہب کی بنیاد پر اب بھی مستحکم و ناقابل تسخیر نظر آتا ہے۔ حالاں کہ حقیقت میں یہ قلعہ اب زمین کے بجائے خلا میں قایم ہے۔ سائنس کی بڑھتی ہوئی قوتوں کے سامنے ہر محاذ پر مذہب اور عقیدے کی شکست کھلی ہوئی حقیقت ہے لیکن ہمارے یہاں مذہب اور عقیدے کو آج تک زندگی میں فوقیت حاصل ہے۔ سائنس اب تک ہمیں نیا طرز فکر نہیں دے سکی، زندگی سائنس کے اثرات کی لامذہبیت سے محفوظ و مامون نظر آتی ہے حالاں کہ اندر ہی اندر تشکیک و لاادریت تہذیبی ڈھانچے کو کمزور کرتی جا رہی ہے۔ جو کچھ مغرب نے انیسویں صدی کے آخری دہوں میں جھیلا، ہم اب اسے غیر شعوری طور پر محسوس کر رہے ہیں۔ مغرب میں بیسویں صدی نے پرانے تہذیبی ڈھانچے کو مسمار ہوتے دیکھا۔ ناآگہی کے خاتمے اور آگہی کے کرب کو اجاگر کیا۔ جیسے جیسے قومی مفادات آپس میں ٹکرائے، مغربی تہذیب کا شیرازہ بکھرتا گیا۔ پہلی جنگ عظیم نے مغرب کے انسان کو ایک خوش گوار خواب سے بیدار کر کے اس حالت میں حقیقت کے سامنے لا کھڑا کیا کہ اس کا جسم لہو لہان تھا، روح مجروح، ذہن پریشان اور اس کے کاندھوں پر اس رجائی تصور کی لاش دھری ہوئی تھی جو ایک طرف تو سائنس کی ترقی کو انسانیت کی نجات سمجھ رہا تھا اور دوسری طرف انسان کی شرافت اور نیکی پر ایمان رکھتا تھا۔ سرمایہ داری کی ابھرتی ہوئی طاقت نے جس انسانی دوستی کو جنم دیا تھا، سرمایہ داری کے عروج اور اس کی داخلی کش مکش نے اس انسانی دوستی کو اپنے ہاتھوں قتل بھی کر دیا۔ ۱۸۷۰ء سے ۱۹۱۴ء تک کا زمانہ یورپ کی زندگی کا بہترین زمانہ تھا۔ صنعتی انقلاب کی برکتیں مسلمہ حقیقت بن چکی تھیں۔ سائنسی دریافتوں نے تجارت کے نام پر نوآبادیات کی لوٹ کھسوٹ کو تیز سے تیز تر کر کے یورپ کو وہ معاشی

خوش حالی عطا کر دی تھی جس کا پچھلی صدیوں میں تصور بھی محال تھا۔ ایشیا اور افریقہ کے معاشی استحصال پر یورپ کی رجائیت کا دارومدار تھا لیکن جب یہ استحصال بین الاقوامی بازاروں کی تلاش میں تنازع اللبقا بن کر عالم گیر جنگ کی صورت اختیار کر گیا تو خود فریب رجائیت کی آنکھیں کھلیں۔ وہ جو مشرق کو تہذیب کی دولت دینے چلے تھے اپنے گھر میں تہذیب کی بچی کھچی پونجی بھی کھو بیٹھے۔ آہستہ آہستہ مغرب بعید سے امریکہ ایک نئی قوت بن کر ابھرنے لگا جس کی اپنی تہذیب کی جڑیں خود زیادہ گہری نہ تھیں، صنعتی تہذیب سے قبل کی انسانی تہذیبوں کا رنگ و رس اسے میسر نہ تھا۔

دوسری جنگ عظیم نے اس سلطنت کو تو پارہ پارہ کر دیا جس کے افق پر کبھی آفتاب غروب نہ ہوتا تھا لیکن اس آفتاب کو ایٹمی توانائی کا سرچشمہ بنا کر امریکہ کے سپرد کر دیا۔ جس کا پہلا تباہ کن تجربہ طلوع آفتاب ہی کی سرزمین پر ہوا۔ مغربی تہذیب بحران سے گزر کر اب اس منزل میں داخل ہو چکی ہے جہاں ساری انسانی تہذیب اور وجود خطرے میں ہے۔ دنیا دو سے زیادہ کیمپوں میں بٹی ہوئی ہے۔ سرمایہ داری کی اندرونی آویزش کے ساتھ سوشلسٹ بلاک میں بھی اندرونی آویزش تیز تر ہو گئی ہے۔ سیاسی ادعائیت نے مذہبی ملّائیت کی جگہ لے لی ہے۔ اس وقت پوری دنیا نظریاتی بحران کا شکار ہے جسے تہذیب اور اقدار کے بحران نے جنم دیا ہے۔ رجائیت کا شیش محل خواہ اس کی بنیاد عینی فلسفے پر ہو یا مادی فلسفے پر، اس کا سرچشمہ مذہب ہو یا سائنس حقیقت کی سخت چٹانوں سے ٹکرا کر پارہ پارہ ہو چکا ہے۔ یہ تجربہ انسانی ذہن کو موجودہ صدی کے پانچویں، چھٹے اور ساتویں دہوں (DECADES) سے پہلے کبھی نہ ہوا تھا۔

اس تصویر کا ایک رخ اور بھی ہے۔ سائنس کی مہتم بالشان کامیابیوں نے انسان کو عقل کی فوقیت کا یقین دلایا جس نے فلسفے میں عقلیت کے مضبوط رجحان کو جنم دیا تھا۔ ڈیکارٹ سے ہیگل تک یہ عقلیت یورپ میں بلا شرکت غیرے حکم راں رہی۔ اثباتیت اور تجربیت نے سائنس میں کام آنے والی عقل کے تحلیلی کارناموں ہی کو راہ نجات بتلایا۔ ذرائع پیداوار اور مظاہر فطرت پر سائنس کے قابو پانے کے

ساتھ ساتھ سماج زیادہ منظم ہوتا چلا گیا۔ فکر کی سطح پر عقلیت کی گرفت سماجی سطح پر نظم و ضبط اور بیوروکریسی بن گئی۔ اب تک سماج میں رہتے ہوئے بھی فرد بڑی حد تک آزاد تھا لیکن آہستہ آہستہ وہ بڑی سماجی مشین کا ایک بے نام پرزہ بن کر اپنی انفرادیت کھونے لگا۔ مذہب، جو خدا اور بندے کے درمیان براہ راست رشتہ کا نام تھا، کلیسا اور مذہبی اداروں کی ناقابل شکست سخت گیری کے تحت ایک ایسا بے رحم نظام بن گیا جو فرد کو معمولی سے معمولی معاملے میں بھی انحراف کی آزادی دینے کو تیار نہ تھا۔ انیسویں صدی کے نصف آخر میں، جب کہ ہیگل کی تصوریت اور مطلقیت (ABSOLUTISM) کا سکہ چل رہا تھا، ہمیں یورپ میں چند آوازیں ایسی سنائی دیتی ہیں جو اس خطرے کو محسوس کر رہی تھیں۔ سب سے پہلے ہیگل کے معاصر شیلنگ نے اس طرف توجہ دلائی کہ عقل سے زیادہ اہم حقیقی وجود ہے۔ اس نے تعلقات و کلیات کے فلسفے کو منفی فلسفہ کہا۔ اس کے خیال میں مثبت فلسفہ حقیقی اشیا اور ان کے وجود سے متعلق ہوتا ہے۔ ہیگل نے اپنے فلسفے کو مثبت فلسفہ نہیں بنایا تھا۔ تاریخی عمل نے مارکس کے ہاتھوں ہیگل کے منفی فلسفے کو مثبت فلسفے کی شکل دے کر اس کی تکمیل کی۔ شیلنگ سے زیادہ اہم آواز اس دور میں کیر کے گارڈ کی تھی جس نے ایک طرف تو مجرد عقلیت پر حملہ کیا اور دوسری طرف عقل و ذہانت کے انھی ہتھیاروں سے جن سے خود ہیگل لیس تھا، اس کے نظام فلسفہ کی حقیقت کو نمایاں کیا۔ کرکے گارڈ وجود پر صحیح معنوں میں زور دینے والا پہلا فلسفی ہے۔ بعد میں کرکے گارڈ کے برخلاف مارکس نے بھی خالص عقلی نقطۂ نظر سے خیال پر مادے اور ذہن پر وجود کی اولیت و فوقیت کو فلسفے میں منوایا۔ لیکن کرکے گارڈ اور مارکس کے راستے الگ الگ تھے۔ کرکے گارڈ نے عقلیت کی سماجی شکل یعنی بیوروکریسی اور خصوصیت کے ساتھ کلیسائی نظام پر حملہ کیا، اس نے بتایا کہ کلیسا نے عیسائیت کو منظم ادارہ بنا کر عیسائیت کی روح اور خود مذہب کی جڑ کو کھوکھلا کر دیا ہے۔ یہ خلاف عقلیت رجحان کا پہلا بھرپور حملہ تھا جو فکری اور سماجی دونوں سطحوں پر ہوا۔

لیکن خود اس کے زمانے میں کرکے گارڈ کے اس جملے کی اہمیت کو یک سر نظر انداز کر دیا گیا۔ اس کے دور رس اثرات بہت بعد میں محسوس کیے گئے۔ اور دوسری جنگ عظیم کے بعد تو یہ رجحان وجودیت (EXISTENTIALISM) کی شکل میں ہمارے زمانے کی ایک طاقت ور تحریک بن گیا۔ تیسرا اہم فلسفی جو خلاف عقلیت رجحان کا بہت بڑا نمائندہ ہے شوپنہایر ہے۔ اس نے عقل یا تصور کی جگہ ارادۂ زندگی کو اصل حقیقت ماننے پر زور دیا، یہ ارادیت (VOLUNTARISM) کے اس فلسفے کا آغاز تھا جو بعد کو نطشے کے یہاں عمل اور پرانے نظام اقدار کی تخریب کا فلسفہ بنا اور دوسری طرف برگساں اور تخلیقی یا فجاعی ارتقا (EMERGENT EVOLUTION) کے نظریات میں فلسفۂ زیست کی صورت میں اپنے عہد کی حقیقی زندگی کا ترجمان ٹھیرا۔ خلاف عقلیت رجحان کی ابتدا رومانیت کی شکل میں ہوئی تھی لیکن آگے چل کر یہ خصوصی سائنسوں کی پیدا کردہ بے رحم عقلیت کے خلاف ردعمل بن گیا۔ یہی نہیں بلکہ اس رجحان نے رومانیت کی تصور پرستی کو بھی جھٹلا کر ترک کر دیا۔

بیسویں صدی کا آغاز نطشے نے مغربی تہذیب کی موت کے اعلان سے کیا۔ مغربی تہذیب کی بنیاد یونانی فکر نے ڈالی تھی۔ رومی سلطنت نے اس کی تہذیبی شیرازہ بندی کی تھی، نشاۃ الثانیہ اور پھر حیرت انگیز سائنسی ترقیوں نے اسے پروان چڑھایا تھا۔ ڈھائی ہزار کے طویل عرصے پر پھیلی ہوئی یہ تہذیب تسلسل کے ساتھ اقدار کا سرچشمہ تھی۔ نطشے کا فلسفہ اس تہذیبی زوال کی صدائے بازگشت ہے۔ اسے اخلاقی اقدار کے ٹوٹنے کا شدید احساس بھی تھا اور رنج بھی۔ خود اس کا حاسہ اخلاقی بہت طاقت ور تھا۔ اس کی "ماورائے خیر و شر اخلاقیات" نے منظم مذہبی اداروں کے خلاف کرکے گارڈ کے احتجاج کو زیادہ وضاحت اور شدت عطا کی۔ بیسویں صدی کا آغاز ایک پورے قدیم دور اور اس کی تہذیب کے خاتمے کا آغاز ہے۔ شکست و ریخت کا یہ عمل اچانک شروع نہیں ہو گیا، بلکہ پہلے سے غیر محسوس طور پر جاری تھا۔ اب تک پرانے جاگیرداری نظام کی بعض

فرسودہ اقدار نئے سرمایہ دارانہ نظام سے چمٹی ہوئی گھسٹ گھسٹ کر جیتی رہی تھیں۔ صحت مند اقدار و روایت کا تسلسل تو حق بہ جانب ہے لیکن وہ اقدار جو بیروں کی زنجیر اور سر کا بوجھ بن جائیں، ارتقا کا راستہ روکتی ہیں۔ جو تہذیب ان سے چھٹکارا نہ پا سکے اس کا جامد اور زوال آمادہ ہونا فطری ہے۔ ایسی بہت سی قدریں آج بھی سائنسی انقلاب کو تہذیبی انقلاب بننے سے روک رہی ہیں۔

سائنسی انقلاب کی بنیاد صنعتی انقلاب نے ہی ڈالی لیکن یہ انقلاب موجودہ صدی کے پہلے دو تین دہوں میں اس وقت رونما ہونا شروع ہوا جب سائنس کو نئی دریافتوں کے لیے باضابطہ عملی طور پر استعمال کیا جانے لگا۔ اطلاقی سائنسوں نے تیزی سے ترقی کی اور سائنس کے انقلاب آفریں نظریات کو حقیقت کے قالب میں ڈھالنا اور زندگی کو تیزی سے بدلنا شروع کیا۔ اس تبدیلی کے ساتھ پچھلی صدی کے وہ تمام اثرات جو دبے ہوئے تھے، سطح پر آنے اور زیادہ نمایاں ہونے لگے۔ اب تک صرف سائنس اور فنون لطیفہ، سائنس اور فلسفے میں ہی بعد پیدا ہوا تھا لیکن اس انقلاب نے نظریاتی سائنس دانوں اور اطلاقی سائنس کے ماہرین، انجینیروں، ڈاکٹروں اور دوسرے تکنیکی پیشہ وروں کے درمیان بھی دوری پیدا کی۔ خصوصی مہارت کا رجحان جو اب تک دوسرے تمام علوم کو چھوڑ کر صرف ایک علم میں مہارت حاصل کرنے پر زور دیتا تھا، علم کے پھیلنے کے ساتھ اب اسی ایک علم کی بھی کسی ایک بہت ہی محدود شاخ پر ساری توجہ مرتکز کرنے کا مطالبہ کرنے لگا۔ سائنس اور اطلاقی سائنسوں میں سے ہر ایک محدود خانوں میں بٹنے لگی۔ اب تک تو یہی تھا کہ ایک علم کا ماہر دوسرے علم کے ماہر کی زبان نہیں سمجھ سکتا تھا۔ اب یہ بھی ہوا کہ ایک ہی سائنس کے نظریاتی پہلو کے عالم کے لئے اسی سائنس کے اطلاقی پہلوؤں کے ماہر کا طریقۂ کار اجنبی ہو گیا۔ اس طرح علم میں خصوصی مہارت کے نام پر نام نہاد پڑھے لکھے طبقے اور خاص طور پر ماہرین علوم میں ایک ہمہ گیر جہالت اور حیات و کائنات کی مجموعی حقیقت سے ناآگہی عام ہو گئی۔ سائنس کی ترقی اور خصوصی مہارت

پر زور دینے کا یقیناً یہ ایک تاریک پہلو ہے۔ اس کا نتیجہ یہ ہوا کہ تمام تہذیبی اقدار کی اہمیت گھٹتے گھٹتے صفر کے برابر رہ گئی۔ فنون لطیفہ اور شعر و ادب نے اپنی دنیا الگ بسالی۔ اس کا نتیجہ یہ ہوا کہ عام آدمی کے لئے جو سائنسی انقلاب کے زیر اثر پھلنے پھولنے والے معاشرے میں مشین کے پرزے کی حیثیت رکھتا ہے، ادب کی زبان ناقابل فہم ہو گئی۔ ادب کو اپنی زبان سمجھانے کے لئے عام بول چال کی زبان تک آنا پڑتا ہے اور ساتھ ہی نثر کے لئے علمی تقاضوں کو ادا کرنے کے لئے سائنسی علوم کی زبان کے قریب تر آنا ضروری ہو گیا ہے۔ موجودہ معاشرے میں صنعتی تہذیب کو محض برا کہنے اور سائنسی انقلاب کے تاریک پہلوؤں ہی کو دکھانے سے فنی اقدار کا تحفظ نہیں ہو سکتا۔ آج ادب میں جدیدیت کا تقاضا یہ بھی ہے کہ جہاں سائنسی انقلاب اور مشینی تہذیب کے خطروں سے آگاہ کیا جائے وہیں فنی اقدار کو دوبارہ مستحکم کرنے کے لئے ان کی بنیاد اسی سائنسی انقلاب کو زمین پر رکھی جائے جو بہر حال انسان کا مقدر بن چکا ہے۔ فلسفہ تو اب سائنس کی زبان ہی نہیں بلکہ طریقہ تحقیق بھی اپنا رہا ہے، پچھلے برسوں میں سائنس اور فلسفے کے درمیان جو دوری پیدا ہوئی تھی، وہ بھی آہستہ آہستہ دور ہو رہی ہے۔ فلسفہ سائنس کی بنیاد پر اپنی از سر نو تعمیر کر رہا ہے۔ اس وقت نظام ہائے فلسفہ کی تشکیل کی بجائے طریقہ تحقیق کو زیادہ اہمیت حاصل ہے منطقی اثباتیت (LOGICAL POSITIVISM) لسانی تحلیل (LINGUISTIC ANALYSIS)، علامتی منطق (SYMBOLIC LOGIC) اور SEMANTICS نے فلسفہ کو سائنس سے قریب لانے اور اسے سائنس کی طرح قطعی اور یقینی نتائج تک پہنچنے کا ذریعہ بنانے کی جو کوشش شروع کی ہے وہ ایک طرف تو فلسفے پر سائنس کے بڑھتے ہوئے اثر کا ثبوت ہے اور دوسری طرف فلسفے کو سائنسی بنیاد پہ کھڑا کرنے کی وقتی ضرورت کی تکمیل بھی ہے۔ مغرب میں تنقید کی زبان بھی زیادہ سے زیادہ سائنٹفک اور معروضی ہوتی جارہی ہے۔ تنقید کی یہ نئی زبان نثر کو شاعری کی زبان اور انداز بیان کی گرفت سے آزاد کر رہی

ہے۔ اس جہت میں عمرانی اور سائنسی علوم کی زبان اور اسلوب نے تنقید کے لیے راستہ ہموار کیا ہے۔ لیکن ہمارے یہاں اب تک ایسا نہیں ہو سکا۔ ہماری نثر اب تک علمی زبان سے زیادہ شعری زبان کے قریب تر ہے۔ اس کا بڑا سبب یہ ہے کہ ہمارے یہاں مختلف علوم میں اب تک وہ کام نہیں ہوا جو کسی زبان کو علمی زبان کا درجہ دے سکتا ہے۔ جب تک ہندوستانی زبانیں فلسفہ، نفسیات، عمرانی علوم، طبعی اور حیاتیاتی سائنسوں کے تخلیقی کارناموں اور ان کی تشریح و تفسیر کی زبانیں نہیں بنیں گی ادبی نثر سے یہ توقع کرنا کہ وہ آج کے میلانات اور تقاضوں کی تکمیل کر سکے، غلط ہوگا۔ ترقی یافتہ ملکوں میں نثر کی مقبولیت نے وقتی طور پر شاعری سے اس کا وہ درجہ چھین لیا ہے جو اسے انیسویں صدی اور بیسویں صدی کے ابتدائی برسوں تک حاصل تھا۔ لیکن ہمارے یہاں شاعری کا پلہ آج بھی بھاری ہے، خود نثر بھی اب تک شاعری کی زلفوں اور اداؤں کی اسیر نظر آتی ہے۔ ادب میں پوری طرح معروضی نقطۂ نظر اختیار کرنا اور سائنٹفک رویہ اپنانا تو ناممکن ہے لیکن ایک حد تک ایسا کرنا ممکن ہے ۔ یہ امکان اسی وقت حقیقت بن سکتا ہے جب کہ ہماری زبان آج کے علوم کو سمجھنے سمجھانے، پڑھنے اور پڑھانے کا موزوں وسیلہ بن جائے۔

ہمارے زمانے نے تیز رفتار تبدیلیوں کے ساتھ ایک اور انقلاب دیکھا۔ نیوٹن کے بعد اس کے طبیعی کلیات، حرکت و جاذبہ اور نظام کائنات کے قوانین ناقابل تردید مسلمات میں شمار ہوتے تھے۔ نیوٹن کے قوانین کی قطعیت اور خامی کو جدید طبیعاتی تحقیقات نے واضح کیا۔ اقلیدسی جامیٹری کو غیر اقلیدسی جامیٹری نے غلط ٹھہرایا اور آئن سٹائن نے بتایا کہ ہم جس کائنات میں رہتے ہیں وہ اقلیدس کے قوانین کے تابع نہیں بلکہ غیر اقلیدسی قوانین کی پابند ہے۔ مکان اور زمان دو الگ الگ حقیقتیں مانی جاتی تھیں، نظریۂ اضافیت نے زمان و مکان کی اضافیت ہی کو ثابت نہیں کیا بلکہ مادے کا تصور بھی بدل دیا۔ (QUANTUM PHYSICS)

نے طبیعی قوانین میں ایک غیر یقینی یا غیر متعین عنصر کو داخل کر کے کائنات کی پوری تصویر ہی بدل دی جو ناقابل شکست نظم و ضبط سے عبارت تھی۔ بیسویں صدی کی سائنس نے انیسویں صدی کے سائنسدانوں کی ادعائیت کو بھی رد کر دیا۔ سائنس نہ تو مطلق کا علم ہے اور نہ مطلقیت کی دعوے دار۔ ہر طرح کی مطلقیت غیر حقیقی قرار پائی۔ نہ کوئی تصور مطلق حقیقی رہا نہ مادی قوانین مطلق رہے۔ اخلاقی اقدار اور مذہبی صداقتوں کی مطلقیت بھی شک کی نظر سے دیکھی جانے لگی۔ بیسویں صدی نے مطلقیت کو یکسر رد کر دیا۔ اس کے نتیجے کے طور پر اس صدی کے تقریباً تمام اہم فلسفوں نے اقدار کی اضافیت پر زور دینا شروع کیا۔ اس ضمن میں مارکسزم، عملیت، برگساں کے فلسفے، وجودی فلسفے اور ہم عصر تاریخیت (HISTORICISM) کا حوالہ دیا جا سکتا ہے۔ اس کا نتیجہ یہ نکلا کہ اب ہر اس نظام فلسفہ یا تصور کائنات پر سے ایمان اٹھ گیا ہے جو مطلق صداقت کا دعوے دار تھا۔ ہر فلسفے میں صداقت جزوی اور اضافی ہے۔ کوئی بھی ایک فلسفہ مطلق اقدار کا ناقابل تغیر نظام عطا نہیں کر سکتا۔ مطلقیت کے زوال کا سب سے زیادہ اثر مذہب پر پڑا، یا پھر ان فلسفوں پر جن کی بنیاد ذہن (تصور یا روح) اور مادے کی اس مطلقیت پر رکھی گئی تھی جو غیر سائنسی اور ادعائی تھی۔ دوسرا نتیجہ یہ نکلا کہ اب محض ذہن یا محض مادے کو حقیقت مطلق مان کر کسی وحدیتی فلسفے (MONISM) کو قبول کرنا مشکل ہو گیا۔ اس دشواری نے سائنس اور فلسفے میں کثرتیت (PLURALISM) کو فروغ دیا، اس نقطۂ نظر کی رو سے کائنات کی ہر شے اور ہر مظہر بالذات حقیقت ہے۔ کائنات کی اصل حقیقت نہ مادہ ہے نہ ذہن بلکہ ایسی بے شمار اشیا اصل حقیقت کی تشکیل کرتی ہیں جو بنیادی طور پر غیر معین (NEUTRAL) ہیں۔ ولیم جیمس نے یہ تصور پیش کیا اور پچھلے برسوں میں نوحقیقیت (NEO REALISM)، تنقیدی حقیقیت (CRITICAL REALISM) اور منطقی اثباتیت نے اس تصور کے لئے سائنسی بنیاد فراہم کی۔ مادے اور ذہن میں وہ تضاد بھی نہیں رہا جو اب تک سمجھا جاتا تھا۔

مادہ اپنی آخری تحلیل میں توانائی ہے، اور ذہن یا روح مادی یا عضویاتی قوانین کے تحت عمل کرتی ہے۔ ذہن طبیعی دنیا سے آزاد اور ماورا نہیں بلکہ اس کا پابند ہے۔

دوسری سائنسوں کے ساتھ ہی بیسویں صدی میں ذہن کے مطالعے کا علم نفسیات کی صورت میں ایک باضابطہ تجربی سائنس بن گیا۔ فرائڈ اور اس کے اسکول تحلیل نفسی کے متبعین نے پہلی بار ہمیں ایک ایسی دنیا کی بھول بھلیاں کی سیر کرائی جو خود ہمارے اندر ابتدائے آفرینش سے چھپی بیٹھی تھی۔ شعور کے ساتھ لاشعور اور تحت الشعور بھی تجربے کا موضوع بنے، کائنات میں شعوری عمل کے ساتھ لاشعور کی بسیط و عمیق پہنائیاں بھی شامل ہوگئیں۔ تحلیل نفسی کی صداقتوں کو ابتدا میں جھٹلایا گیا کیوں کہ اس طریقۂ کار سے نہ صرف بہت سے مروجہ عقائد و تصورات مجروح ہوتے تھے بلکہ مذہب پر بھی چوٹ پڑتی تھی۔ فرائڈ نے مذہب کو التباس (ILLUSION) قرار دیا۔ فن کے تمام اسالیب دبی ہوئی جنسیت کے اظہار کا ذریعہ قرار پائے۔ ان نظریات کے لئے ثبوت زندہ انسانوں کے خوابوں اور قدیم تہذیبوں کی دیومالاؤں، اساطیر اور مذہبی قصص نے فراہم کئے۔ فرائڈ نے خوابوں سے لے کر دیومالا تک علامتی زبان کا سراغ لگایا اور علامتوں کی نئی تشریح کی۔ اس طرح ادب میں علامتیت (SYMBOLISM) کی باضابطہ تحریک کو اشارۂ غائبانہ مل گیا۔ اگرچہ تحلیل نفسی نفسیات کی دنیا میں اب سائنسی صداقتوں کا نظریہ نہیں مانا جاتا لیکن اس کے اثر سے ادب کا دامن ہی مالا مال نہیں ہوا بلکہ انسانی ذہن کا تصور بھی بدل گیا۔ اب تو سوویت روس کے سائنس داں بھی تحلیل نفسی کی افادیت اور فرائڈ کے نظریات کی اہمیت کو تسلیم کرنے لگے ہیں، جو کچھ دن پہلے تک بورژوا نظریہ سمجھا جاتا تھا اب حقیقت کے عرفان کی طرف اگلا قدم مانا جانے لگا ہے۔ کچھ لوگ فرائڈ کے اثر کو جدید ادب کا غالب رجحان سمجھتے ہیں۔ اور علامتیت کو جدیدیت کی ہم عصر شکل مانتے ہیں۔ اس بیان میں کلی صداقت

تو نہیں لیکن جزوی صداقت ضرور ہے کیوں کہ ادب میں جدیدیت کو فرائڈ اور علامتیت کی تحریک کو نظر انداز کر کے پوری طرح سمجھا نہیں جا سکتا۔

سائنسی انقلاب نے کائنات کو لامتناہی وسعت دے دی تھی۔ فرائڈ نے ذہن کی وسعتوں کو بے نہایت ثابت کر دیا۔ انیسویں صدی کی کائنات مکانی لحاظ سے بھی محدود تھی اور ذہنی لحاظ سے بھی صرف شعور کی سطح تک ہی پھیلی ہوئی تھی۔ اب انسان کا دائرۂ علم خلا کی بے انتہا وسعتوں سے لاشعور کی گہرائیوں تک پھیل گیا ہے۔ فاصلے جتنے بڑھتے گئے، اتنے ہی سائنس کی کوشش سے گھٹتے بھی گئے۔ خلائی تسخیر کے ساتھ نفسی اعمال کی کھوج لگانے کا سلسلہ جاری رہا۔ یہ ایک طرف فتح بھی ہے اور دوسری طرف اس لامتناہی طور پر وسیع کائنات میں انسان کے وجود کے انتہائی بے مایہ اور حقیر ہونے کا ثبوت بھی۔ عقل اپنے زور میں جیسے جیسے تسخیر کائنات کر رہی ہے، ویسے ویسے اس کی حیرت میں بھی اضافہ ہوتا جا رہا ہے۔ ان عقلی فتوحات کا مدعا اور منتہا کیا ہے؟ الکٹرانک اور کمیونی کیشن انجینیرنگ کو آج کل دوسرے صنعتی انقلاب سے تعبیر کیا جاتا ہے۔ ان شعبوں کی ترقی نے انسان کو پہلے کے مقابلے میں زیادہ طاقت ور اور مختار بنا کر تباہی کے خطرات کو بھی بڑھا دیا ہے۔ آج انسان کو فطرت سے اتنا خطرہ نہیں جتنا خود اپنے آپ سے ہے۔ آج انسان اپنے ذہن کا مقتول ہے، اور اپنی ذات کا خود قاتل۔ کیا یہ حقیقت نہیں ہے کہ زمان و مکان کے اسرار تو روشن ہوتے جا رہے ہیں مگر انسان خود اپنے آپ سے دور ہوتا جا رہا ہے۔ نفسیات کا علم اس کے ذہنی اختلال و امراض کا سراغ تو لگا سکتا ہے مگر اس کی ٹوٹی ہوئی شخصیت کو جوڑ نہیں سکتا۔ بغیر کسی زبردست معاشرتی انقلاب کے اپنے ذہن سے جلاوطن ہونے والا انسان اپنی تہذیب کی دنیا میں دوبارہ رس بس نہیں سکتا۔ انسان اپنی فتوحات کا مفتوح ہے اور اپنی عقل کا اسیر۔ ان عظیم الشان فتوحات کے سیلاب میں اصل مقصد کہیں گم ہو گیا ہے۔

اگر یہ تمام فتوحات انسان کے لئے نہیں تو کس کے لئے ہیں؟ اور اگر انسان ہی ان فتوحات کا مصدر رہے اور وہی ان کا مقصد اور مدعا بھی ہے تو پھر اسے از سر نو نئی دنیاؤں میں بسانے کی بھی ضرورت ہے۔ انسان خود اپنے کو ڈھونڈھے، سمجھے اور پائے بغیر بے مقصد فتوحات میں کائنات کی بے مقصدیت اور زندگی کے اندھے احمقانہ جبر سے آگے دیکھ ہی نہیں سکتا۔ عرفان آدمیت کے بغیر انسان اس تمام ترقی کے باوجود اپنی مکمل تباہی اور خاتمے ہی کی طرف تیزی سے بڑھ رہا ہے۔ موت کی طرف اس تیز رفتاری سے دوڑنے کے بجائے ہمیں رک کر اپنے آپ پر بھی نظر ڈالنی چاہیے۔ اسی ایک نقطے کو مرکز مان کر ہم کائنات کی تصویر اور زندگی کی تفسیر کو معنی و مقصد کا رنگ دے سکتے ہیں۔ یہ مسئلہ جدید فکر میں موضوعیت (SUBJECTIVISM) کے رجحان کی شکل میں ظاہر ہوا۔

ہر زمانے میں سائنسی ترقی کے دو ہی محرکات رہے ہیں، تجارت اور جنگ۔ ہمارے عہد کی ساری تکنیکی ترقی ان ہی دو محرکات کے زیر اثر ہوئی ہے۔ پہلی جنگ عظیم نے تکنیکی ترقی کے نئے امکانات روشن کئے۔ یہ جنگ بڑی حد تک تکنیکی برتری سے لڑی اور جیتی گئی۔ دوسری جنگ تکنیکی ترقی کی اس منزل پر لڑی گئی جب پہلی جنگ کے آزمودہ کار ماہرین جنگ و آلات حرب نئی جنگ کے لئے تربیت پانے والے ایک مبتدی کی تکنیکی مہارت کے مقابلے میں بھی بہت پیچھے رہ گئے تھے۔ دوسری جنگ ہی میں پہلی بار جوہری توانائی کے بے پناہ معجزے تباہی کی صورت میں آشکار ہوئے۔ یہ تباہی انسانی عقل کی فتوحات پر مبنی رجائیت کے لئے درس عبرت تھی۔ انیسویں صدی تک اس تباہ کاری کا تصور بھی محال تھا۔ اس لئے اس صدی کے آخری نصف کے فلسفے اور بیسویں صدی کے ابتدائی دہوں میں پیدا ہونے والے مکاتیب خیال مثلاً افادیت، عملیت اور جدلیاتی مادیت انسان کے مستقبل اور سائنسی ترقی

پر ایمان رکھنے والے رجائی فلسفی تھے۔ دوسری جنگ کے بطن سے جس فلسفے نے جنم لیا، وہ ان کے برخلاف غیر رجائی اور حقیقت پسندانہ فلسفہ تھا۔ اس جنگ میں ان مفکرین کو جلاوطن ہونا پڑا جو فلسفے کا مقصد یہ سمجھ رہے تھے کہ اسے سائنس کے لئے مضبوط عقلی بنیاد فراہم کرنی چاہئے منطقی اثباتیت کے ویانا اسکول کے شارحین نازی جرمنی کی غیر سائنسی نسل پرستی اور فاشزم کے خوف سے بھاگ کر برطانیہ یا امریکہ چلے گئے، وہ لوگ جس سائنس کو فلسفے کی بنیاد پر کھڑا کرنا چاہتے تھے، حکمرانوں کی ہوس اقتدار کا آلۂ کار بن گئی تھی اور ان کی زندگی آزادی اور تحقیقات کی کوئی ضمانت نہیں دے سکتی تھی۔ اس وقت فرانس میں جو نازی جرمنی کی بربریت سے ایک وسیع قید خانہ بنا ہوا تھا، مزاحمت کی تحریک شروع ہوئی۔ یہی تحریک ہمارے عہد میں وجودیت کے فلسفے کا نقطۂ آغاز بنی۔ اس جگہ وجودیت کے فلسفے کی تفصیلات میں جانے کی گنجائش نہیں لیکن اس کی اہم خصوصیات کا ذکر ناگزیر ہے کیوں کہ ہمارے عہد کی جدیدیت کا تذکرہ اس فلسفے کے بغیر مکمل نہیں ہو سکتا۔

فلسفۂ وجودیت کا موضوع انسانی وجود ہے۔ پرانے فلسفوں میں انسان کی بنیاد کسی نہ کسی ایسے "جوہر" پر رکھی گئی تھی جو تمام انسانوں میں مساوی طور پر پایا جاتا ہے۔ افلاطون سے بیسویں صدی کے آغاز تک عقل کو اس جوہر کا مرتبہ حاصل رہا۔ وجودیت کے نزدیک انسان محض عقل نہیں اور نہ وہ کوئی ایسے جوہر سے عبارت ہے جو ہر انسان کو بنیادی طور پر دوسرے انسانوں ہی کا ایک حصہ بنا دے۔ انسانی فرد اپنی ذات میں ایک مستقل وجود ہے جو عقلی اور غیر عقلی عوامل سے تشکیل پاتا ہے۔ جذبات، خواہشات، جبلتیں اور ارادہ سب کے سب غیر عقلی عناصر ہیں۔ انسان پر اپنے وجود کا مکمل انکشاف بحران (CRISIS) میں ہوتا ہے۔ اسی وقت اسے آزادانہ فیصلہ کرنا پڑتا ہے۔ یہ فیصلہ عقل نہیں کرتی بلکہ انسان کا پورا وجود کرتا ہے، یہی فیصلہ اس کے وجود کے

کے آئندہ امکانات کو بروئے کار لاتا ہے۔ آزادی انسانی فطرت کا وہ جوہر ہے جسے وجود کہیں باہر سے حاصل نہیں کرتا بلکہ اس کا لاینفک تقاضا ہوتا ہے۔ انسان کی اصل عدم ہے کیوں کہ عدم ہی پوری آزادی دے سکتا ہے۔ اگر ہم وجود کو پہلے سے متعین کر دیں تو وہ پابند ہو جائے گا اور آزادی ختم ہو جائے گی۔ ہستی ہمیشہ متعین ہوتی ہے اور نیستی غیر متعین اور لامحدود ہوتی ہے۔ نیستی ہی آزادی کا سرچشمہ ہے اور تخلیق کا منبع۔ انسان وہ بننا چاہتا ہے جو وہ نہیں ہے۔ اس طرح آزادی تخلیقی توانائی بن جاتی ہے۔ تمام کائنات میں ہمیں انسانی وجود ہی ارادے اور انتخاب کی مکمل آزادی کے جوہر سے مالا مال نظر آتا ہے۔ یہ خصوصیت دوسرے موجودات کو نصیب نہیں۔ اس طرح انسان کو اور جان داروں پر فوقیت حاصل ہو جاتی ہے کیوں کہ دوسرے حیوانات آزادی، ارادے اور انتخاب کے جوہر سے بے بہرہ ہیں، اسی لئے وہ خلاق نہیں۔ سارتر کے الفاظ میں" انسان ہر لمحہ اپنی تخلیق آزادانہ کرتا ہے"۔
کچھ وجودی منکر خدا ہیں اور کچھ خدا کو مانتے ہیں۔ لیکن خدا کو ماننے یا نہ ماننے سے انسانی وجود پر زیادہ اثر نہیں پڑتا۔ یہ وہی رویہ ہے جو مہاتما بدھ نے خدا کے مسئلے میں اختیار کیا تھا۔ بدھ کے نزدیک خدا کا وجود یا عدم وجود انسانی دکھ کے مسئلے کو حل نہیں کرتا۔ وجودیت کے نزدیک خدا کے ہونے یا نہ ہونے سے انسانی وجود کو درپیش بحران کرب، دہشت، عدم سے قریب تر ہونے کا احساس، مکمل آزادی اور انتخاب کرنے کی مشکل حل نہیں ہوتی۔ اس لئے میرے نزدیک وجودی فلسفے کو خدا پرستی اور دہریت کے خانوں میں تقسیم کرنا محض سطحی اختلاف کو اہمیت دینے کا نتیجہ ہے۔ کرکے گارڈ کا خدا عیسائیت کا خدا ہوتے ہوئے بھی عیسائیوں کے لئے قابل قبول نہیں، اسی طرح یاسپرس (JASPERS) کا" ماورا"، مذہبی عقیدے کا فعال وجود حقیقی (خدا) نہیں بلکہ ایک مابعد الطبیعیاتی حقیقت ہے۔ ہائیڈیگر کا مسلک غیر

جانب دارانہ ہے لیکن اسے خدا کی کوئی خاص ضرورت بھی محسوس نہیں ہوتی۔ سارتر خدا کے وجود کا علانیہ منکر ہے کیوں کہ خدا کو ماننے سے انسان کی آزادی ختم ہو جاتی ہے۔ وہ آزادی کو خدا پر قربان کرنے کے لئے آمادہ نہیں۔ مارسل (GABRIEL MARCEL) نے دوسرے وجودی مفکرین کے برخلاف بحران کے بجائے سماجی تعلق (SOCIAL COMMUNION) کو اپنی وجودیت کا نقطۂ آغاز قرار دیا ہے اسی لئے اس کا فلسفہ دوسروں سے مختلف ہے۔ وہ عیسائیت اور اس طرح مذہب کو وجودیت کی بنیاد پر استوار کرنے کے حق میں ہے۔ لیکن مارسل کا اثر دوسرے وجودی مفکرین کے مقابلے میں بہت ہی کم رہا ہے۔ علمی حلقوں میں یاسپرس اور ہائیڈیگر کو جو وقعت حاصل ہے وہ سارتر اور مارسل کو حاصل نہیں۔ لیکن سارتر نے جدید ذہن کو زیادہ متاثر کیا ہے۔ فنون لطیفہ، ادب اور سیاسی تحریکوں میں سارتر کی شخصیت دوسرے وجودی ہیئیسن کے مقابلے میں کہیں زیادہ بااثر رہی ہے۔ اس ضمنی اختلافات سے قطع نظر وجودیت بحیثیت مجموعی اپنی تمام مختلف النوع تفسیروں میں انسانی وجود ہی کو مرکزی مسئلہ مانتی ہے۔ اس سے پہلے کبھی کسی فلسفے نے انسانی وجود کو اتنی اہمیت نہ دی تھی۔

وجودیت موضوعی فلسفہ ہے لیکن وجودیت کی موضوعیت پرانے عینیت پسند فلسفیوں اور خاص طور پر برکلے کی موضوعیت سے بالکل مختلف ہے۔ برکلے کی موضوعیت خیال یا ذہن کو اصل حقیقت مان کر تمام کائنات کو "حلقۂ دام خیال" جانتی ہے۔ وجودیت اس عینی موضوعیت کو یکسر رد کر دیتی ہے۔ وجودیت کائنات کو واہمہ نہیں قرار دیتی بلکہ ایک معنی میں انسان کے ارضی اور جسمانی وجود ہی کو سب کچھ مانتی ہے۔ بحران، دہشت، موت کا تجربہ، ارادے کی اور انتخاب کی آزادی یہ تمام مسائل اس دنیا کے مسائل ہیں، کسی ماورائے ارض جنت یا دوزخ کی زندگی کے مسئلے نہیں۔ وجودیت کہتی ہے کہ ہمیں اس کائنات کو بامعنی بنانے کے لئے اور زندگی کو مقصدیت عطا کرنے کے لئے اپنی فکر کا آغاز انسانی وجود

سے کرنا چاہئے۔ ہر فرد کو اپنے وجود اور اس کے مسائل کا براہ راست جو تجربہ حاصل ہوتا ہے یہی معتبر اور یقینی تجربہ ہے۔ اس کے مقابلے میں اور تمام ذرائع علم پایۂ اعتبار کے لحاظ سے ضعیف ہیں۔ اس نقطے سے چل کر ہم کائنات میں انسان کے منصب، عمل اور مقصد کو سمجھ سکتے ہیں۔ اس حد تک وجودیت ڈیکارٹ کے مسلک کو قبول کرتی ہے جس کے نزدیک کائنات کی ہر شے مشتبہ ہے بجز فکر کرنے والے نفس کے۔ وجودیت میں فکر کرنے والے نفس کی جگہ پورا انسانی وجود لے لیتا ہے اس لیے یہ فلسفہ ڈیکارٹ کی عقلیت کو قبول نہیں کرتا جو عقل کو وجود انسانی کا جوہر مان کر چلتا ہے۔ وجودیت عقل کی برتری اور اسی کے سب کچھ ہونے کی منکر ہے۔ اس لحاظ سے یہ مخالف عقلیت فلسفہ ہے۔ یہاں وجودیت برگساں کے فلسفے کے بنیادی اصول کو مان لیتی ہے، جو عقل کو حقیقت کے عرفان کا نامکمل وسیلہ مانتا ہے اور ایک خود آگاہ جبلت یعنی وجدان کو کائنات کے عرفان کا مکمل ذریعہ سمجھتا ہے۔ برگساں کا وجدان یا وجودیت کا تجربۂ وجود ایک حد تک متصوفانہ کشف کے ہم معنی بن جاتے ہیں لیکن اس کشف کا مصدر ماورائے ارض و انسان نہیں، بلکہ وجود انسان ہی ہے۔ وجودیت عقل کو پوری طرح رد نہیں کرتی بلکہ عقل عقل کے حاصل کردہ نتائج اور سائنسوں کو ان کا مناسب مقام دیتی ہے۔ وجودیت زندگی کا فلسفہ ہے جو "بالقوہ" کو مفروضہ مان کر "بالفعل" کو حقیقت اصلی قرار دیتا ہے۔ بالفعل ہر لمحہ متغیر بھی ہے اور خالق بھی۔ وجودیت انسانی فرد کی مکمل آزادی، تخلیقی قوت اور کائنات کی تشکیل میں اس کے عمل کو ہی زندگی کی اصل مانتی ہے۔ اس فلسفے میں ایک طرف تو فرد پہلی بار ہمیں موضوع فکر بنتا نظر آتا ہے، اور دوسری طرف انسانیت کا وہ تصور بھی ابھرتا ہوا دکھائی دیتا ہے جو یقینی، آدرش پرستانہ، رجائی یا متصوفانہ نہیں بلکہ واقعی اور حقیقی ہے۔ فرد ناقابل تعین اور آزادی سے اپنی تخلیق کرتا ہوا وجود ہے، جسے اپنے عرفان ہی سے کائنات کا عرفان اور عصری مسائل کی آگہی حاصل ہوتی ہے۔ یہ فلسفہ پرانی معروضی انسان

دوستی کو رد کر کے موضوعی انسان دوستی کے فلسفے کو متعارف کراتا ہے (یاسپرس اور سارتر)۔ سارتر جو انسانی آزادی کا سب سے بڑا نقیب ہے، اس کی ذمہ داری پر بھی اتنا ہی زور دیتا ہے۔ سارتر کے یہاں آزادی وابستگی (COMMITMENT) اور ذمہ داری بن جاتی ہے۔ فرد کی آزادی اسے نہ صرف اپنے ہر فیصلے اور عمل کا پوری طرح ذمہ دار گردانتی ہے بلکہ دوسرے انسانوں کی زندگی اور تقدیر کا بھی ذمہ دار ٹھیراتی ہے۔ کچھ لوگ وجودیت کو بے مہار آزادی کا فلسفہ سمجھتے ہیں، اور اسے انارکی اور سماج پر فرد کی فوقیت و برتری کا نقیب سمجھتے ہیں۔ لیکن معترضین آزادی سے وابستہ ذمہ داری اور فرض کو نظر انداز کر دیتے ہیں۔ وجودیت خود کہتی ہے کہ فرد کی تکمیل دوسرے افراد انسانی کے ساتھ رابطہ قایم کرنے، اشتراک اور تعاون سے ہوتی ہے۔ فرد افراد انسانی کے مجموعے کا لاینفک جز ہے۔ اسی لئے سارتر نے ہر اہم سیاسی بحران میں وہ آواز اٹھائی جو تمام بنی نوع انسان کے حق میں تھی۔ نازیوں کے خلاف انسانیت کا تحفظ، الجیریا میں فرانس کے مظالم کے خلاف احتجاج، ویت نام میں امریکی مظالم و بہیمیت کا آزادی کش رویہ، ہر موقع پر سارتر کی آزادی نے انسانوں کو ان کی ذمہ داری یاد دلائی ہے۔ اگر کوئی شخص آزادی کو ناوابستگی (NON-CONFIRMISM) کا ہم معنی سمجھتا ہے، تب بھی اس پر ہر حال میں یہ ذمہ داری عائد ہوتی ہے کہ وہ خود اپنی تکمیل کے لئے تمام انسانوں کی آزادی کا تحفظ کرے اور ہر اس قومی اور بین الاقوامی ظلم کے خلاف آواز بلند کرے جو انفرادی یا اجتماعی سطح پر انسان کی آزادی کو سلب کرنے کے درپے ہو۔

ہمارے ادب پر وجودیت کے فلسفے کا براہ راست اثر کم پڑا ہے لیکن ہماری فکر میں وہ عناصر جو وجودیت کی تشکیل کرتے ہیں بالواسطہ اور غیر شعوری طور پر خود بہ خود شامل ہو گئے ہیں کیوں کہ وجودیت حقیقی معنوں میں آج کا فلسفہ ہے۔ ہاین مان (HEINMAN) کا خیال ہے کہ وجودیت اب مستقل نظام فلسفہ کی حیثیت

سے قابل قبول نہیں رہی لیکن اس میں آج کے حالات کو سمجھنے کے لئے جو بنیادی صداقتیں ملتی ہیں، وہ اس فلسفے کی مقبولیت کی آج بھی ضامن ہیں۔ وجودیت پرانے نظام ہائے فکر کی طرح کوئی مکمل اور مربوط نظام ہے بھی نہیں۔ جب انسانی وجود ہی قطعی اور مکمل نہیں بلکہ متغیر، خلاق اور آزاد ہے تو کوئی بھی فلسفہ جو زندگی کا سچا اور نمائندہ فلسفہ ہو قطعیت اور مطلقیت کی بات کرکے اگلے امکانات کو مسدود نہیں کر سکتا۔ سارتر کی نابستگی، وابستگی کی انتہائی شکل ہے، وہ مسائلی اور وقتی ادب (ENGAGED LITERATURE) کا بھی قائل رہا ہے۔ جدید ادب کی بیش تر تحریکوں نے وجودیت کے فلسفے سے کسب نور کیا ہے۔ امریکہ کی BEAT GENERATION اور برطانیہ کے ناراض ادیب وجودیت کے فلسفے سے قریب تر ہیں۔ لیکن وجودیت کا اثر ان ہی تک محدود نہیں، آج کی تقریباً ہر ادبی تحریک اور رجحان میں جاری وساری ہے کیوں کہ جن محسوسات کو وجودیت نے فلسفہ کی شکل دی وہ ہم سب کے تجربے کا جز ہیں۔ یہ سمجھنا کہ ہندوستان کے ادب میں جدیدیت اور وجودیت درآمد کئے ہوئے میلانات ہیں، ادب کے ساتھ بھی ناانصافی ہے اور ان معاصر رجحانات کے ساتھ بھی زیادتی جو تمام کرۂ ارض کے انسانوں کو فکری طور پر متحد کرتے ہیں۔ فرد پر زور، اور موضوعی یا داخلی رجحان ہمارے جدید ادب کا خاصہ ہے، اس کے ساتھ آزادی اور ناوابستگی پر بھی زور دیا جاتا ہے۔ یہ نتیجہ ہے خود ہمارے ملک میں مروجہ اقدار و عقائد کی شکست اور بڑھتی ہوئی تشکیک کا۔ وجودی فلسفہ جدید ادب کا سرچشمہ نہیں بلکہ محض اس کے غالب رجحانات کی تصدیق ہے۔ غلطی سے ہمارے یہاں آزادی کو وسیع تر انسانی وابستگی کے بھی مغائر سمجھا جاتا ہے، آج کا ادیب ہر سیاسی نظریے اور مروجہ نظام فکر سے غیر مطمئن ہونے میں تو حق بہ جانب ہے لیکن ادب کی مقصدیت اور انسانیت سے اس کی غیر مشروط وابستگی کا انکار کرنے میں غلطی پر ہے۔ فرد کا تجربہ اگر فرد ہی تک محدود رہے اور ابلاغ ختم ہو جائے تو ایسے تجربے اور اس کے

اظہار کی معنویت ختم ہو جاتی ہے۔ ادب زندگی کو لایعنی نہیں بناتا بلکہ لایعنی میں بھی معنی ڈھونڈھتا ہے۔ یہ کام ابلاغ کی شرائط کی تکمیل کے بغیر ممکن نہیں۔ اشکال اور عدم ابلاغ اچھے ادب کو جنم نہیں دے سکتا۔ فرد کے ذاتی تجربے کی بنیاد اسی زمین پر ہے جس پر ہمارے ایسے اربوں انسان رہتے ہیں اور ان کے تجربات ہمارے تجربات سے بہت زیادہ مختلف نہیں۔ ہم اپنے ذاتی تجربات کے وسیلے سے ان کے تجربات کو بھی اظہار کا جامہ پہناتے ہیں۔ معنی کی تلاش میں فرد کی ذات تنہا نہیں۔ اسی کے ساتھ غیر مشروط آزادی بھی ختم ہو جاتی ہے۔ اگر ادیب کی آزادی انسانیت کی نجات کا ذریعہ نہیں تو اس آزادی کے کوئی معنی نہیں۔ وجودیت ان نکات کی تشریح کرتی ہے۔ معاصر فلسفوں اور رجحانات سے بے خبر جدیدیت ایک بے مہار رجحان، ایک بے معنی اظہار اور انار کی بننے کے خطرے سے ہر وقت دوچار رہتی ہے۔ سیاسی اور سماجی مسائل ادب میں شجر ممنوع نہیں۔ جو ادیب محض ذاتی اور داخلی تجربات کے اظہار کو کافی سمجھتے ہیں یہ بھول جاتے ہیں کہ ہمارا ذاتی تجربہ بھی آج کی دنیا میں سیاسی اور سماجی تجربہ ہی ہوتا ہے جو وسیع تر مسائل کو سمجھنے کے لئے زینے کا کام دیتا ہے۔ جدیدیت کے ان خطروں سے آگاہی بھی لازمی ہے ورنہ جدیدیت ایسا خواب پریشاں بن سکتی ہے جس کے لئے یہ کہا جائے کہ "اک معمہ ہے سمجھنے کا نہ سمجھانے" جدیدیت معاصر حقیقت کو سمجھنے اور سمجھانے کا وسیلہ ہے، معمہ نہیں۔

انسان جس طرح مختلف سیاسی نظاموں اور فلسفوں کی قطعیت سے اپنے آپ کو مکمل طور پر وابستہ کر کے تباہی کے دہانے تک پہنچا ہے، اس کا تقاضا ہے کہ ہم کسی بھی نظام فکر کو قطعی اور مکمل سمجھ کر اپنی عقلی اور وجودی آزادی اس پر قربان نہ کر دیں۔ ہر عہد اپنا فلسفہ خود تراشتا ہے۔ یہ فلسفہ محض سائنسی عقل کی پیداوار نہیں ہوتا بلکہ پورے انسانی وجود اور تاریخی دور کا تقاضا ہوتا ہے۔ کل کا فلسفہ آج کا فلسفہ نہیں بن سکتا۔ پرانے فلسفوں سے ہم حقیقت کو سمجھنے

کے لئے اصول اور طریقۂ کار تو مستعار لے سکتے ہیں مگر ان کو کلی طور پر قبول نہیں کر سکتے کیوں کہ زندگی کے ساتھ تمام اقدار بھی تغیر پذیر ہیں۔ بیسویں صدی سے پہلے اقدار کو مستقل، مقدس، ناقابل تغیر اور مطلق مانا جاتا تھا۔ ایک طرف سائنسی فکر اور مادیت کے فلسفے نے، دوسری طرف ارتقائی نظریے نے اور تیسری طرف موضوعی فلسفیانہ رجحانات نے اقدار کے تقدس اور ابدیت کو ختم کر دیا۔ اس سلسلے میں اہم نکتہ یہ ہے کہ فلسفۂ اقدار صحیح معنوں میں ہمارے عہد ہی میں پیدا ہوا۔ اس سے پہلے ہمیں اقدار کا ذکر ملتا ہے مگر ان کی واضح تعریف اور مبسوط بحث نہیں ملتی۔ اقدار کے فلسفے کا تجربی بنیاد پر حصولی (A POSTRIORI) اصولوں کی روشنی میں باضابطہ نظریے کی حیثیت سے وجود میں آنا خود اس بات کی علامت ہے کہ پچھلے ادوار میں اقدار کو حضوری یا دہبی (A PRIORI) سمجھ کر ناقابل بحث مان لیا گیا تھا۔ اقدار کے مسئلے کی سنگینی کا جو احساس ہمارے عہد کو ہوا، اس سے پہلے کبھی نہیں ہوا تھا۔ انیسویں صدی تک ایک نظام حیات و فکر مستقل اور ناقابل تغیر حقیقت کی حیثیت رکھتا تھا جس کی اپنی اقدار تھیں، جو تھوڑے بہت تغیر کے ساتھ پوجی اور برتی جاتی تھیں۔ اقدار کا بحران بیسویں صدی میں شدت سے محسوس کیا گیا۔ اسی کا نتیجہ ہے کہ نتائجیت (عملیت)، جدلیاتی مادیت، سائنسیت، تاریخیت، ارتقائیت، وجودیت، منطقی اثباتیت، حقیقیت اور نفسیاتی تحلیل و لسانیاتی تحلیل کے مکاتیب نے اس مسئلے کی سنگینی کو محسوس کرتے ہوئے اس کا پورا تجزیہ کیا۔ سب کا اس پر اتفاق ہے کہ اقدار مطلق نہیں، اضافی ہیں، ابدی نہیں، متغیر ہیں، جامد نہیں متحرک ہیں، پتھر کے بت نہیں فعال ہیں۔ ہر زمانہ اقدار کو ایک نئی معنی دیتا ہے اور ہر تہذیب کی قدروں کے معانی کا تعین معاصر عہد کے تقاضوں سے ہوتا ہے۔ وجودیت بھی قدروں کی اضافیت ہی کا فلسفہ ہے۔ یہاں میں ایک بات بطور خاص عرض کرنا چاہتا ہوں۔ کچھ لوگ یہ کہتے ہیں کہ ہمارے عہد میں اتنے سارے

فلسفے ہیں کہ کسی ایک فلسفے ہی کو اس عہد کا نمائندہ فلسفہ ماننا مشکل ہے۔ لیکن حقیقت یہ ہے کہ وجودیت اور جدلیاتی مادیت کے علاوہ جتنے بھی فلسفے ہیں وہ سب کے سب فلسفیانہ اور سائنسی طریق کار کی توضیح و تشریح کرتے ہیں۔ انسانی وجود اور اس کے مسائل کو بہت کم چھوتے ہیں منطقی اثباتیت ہو یا لسانیاتی تحلیل، جدید حقیقت ہو یا تنقیدی حقیقیت یہ تمام فلسفے سائنس کے زیر اثر فلسفے میں سائنسی طریق کار کو اپنانے اور فلسفیانہ مسائل کو حل کرنے کے تجربی راستے پر زور دیتے ہیں۔ یہ تمام فلسفے سائنسی فکر اور سائنسی رویے کی نشان دہی کرتے ہیں اور اس حد تک جدیدیت کے ہم عصر تصور کی سائنسی بنیاد فراہم کرتے ہیں۔ ان کو نظر انداز کرنا اور جدیدیت کی تشکیل مین ان کے کارنامے کو نہ ماننا غلط ہوگا۔ لیکن ان میں سے کوئی بھی مکتب خیال انسانی وجود اور اس کے مسائل کو نہیں چھوتا۔ عملیت اب حقیقت کی نئی تفسیروں میں بالکل ضم ہو چکی ہے۔ وجودیت ہی وہ واحد فلسفہ ہے جس نے دوسری جنگ کے بعد کے اس انسان کو سمجھنے کی کوشش کی ہے جو موجودہ بحران میں اپنے آپ کو ڈھونڈنا، سمجھنا اور باقی رکھنا چاہتا ہے۔ اسی کے ساتھ یہ بات بھی اہم ہے کہ وجودیت پرانے نظام ہائے فلسفہ کی طرح کوئی مستقل اور جامع نظام حیات نہیں، بلکہ صرف ایک رویہ اور ایک طرز احساس و فکر ہے۔ وجودیت کا فلسفہ ناوابستگی کے لئے بھی جواز فراہم کرتا ہے بہ شرطے کہ یہ نظریاتی ناوابستگی انسانیت کے ساتھ وسیع تر وابستگی کے حق میں جائز ہو۔ وجودیت کے علاوہ اگر کوئی دوسرا فلسفہ اس صدی میں انسانی وجود کے مادی اور ارضی مسائل کے حل کا راستہ بتاتا ہے تو وہ جدلیاتی مادیت ہے۔ شاید یہی وجہ ہے کہ سارتر، باوجود اس کے کہ کمیونسٹوں نے اسے رجعت پسند، بورژوا، انفرادیت پرست اور قنوطی ہونے کا بار بار ملزم گردانا ہے، جدلیاتی مادیت اور وجودیت کو ہم آہنگ کرنے پر زور دیتا ہے۔ اس نے اپنے مقالے "طریق کار کا مسئلہ" (THE PROBLEM OF METHOD) میں واضح طور پر

لکھا ہے کہ وجودیت کے لئے جدلیاتی مادیت ہی بنیادی طریقۂ کار فراہم کر سکتی ہے یہ دونوں فلسفے انسان دوستی کے فلسفے ہیں اور انسانیت کی فلاح چاہتے ہیں، وجودیت کا زور فرد پر ہے اور جدلیاتی مادیت کا سماج پر لیکن مقصود دونوں کا زیادہ مختلف نہیں۔ ایک کا راستہ غیر عقلی ہے، دوسرے کا عقلی۔ جدلیاتی مادیت میں یہ خطرہ ہے کہ اس کے شارحین ادعائی انداز فکر اختیار کر کے اسے مذہبی فلسفوں کا سا تقدس اور مطلقیت عطا کرنا چاہتے ہیں، جو خود اس فلسفے کی روح کے منافی ہے۔ وجودیت میں یہ خطرہ ہے کہ آزادی کی غلط تعبیر فرد کو سماج سے بالکل بے تعلق کر کے ان تمام اقدار کی نفی کے راستے پر لے جا سکتی ہے جو انسان کے لئے معزز و محترم ہیں۔ جدیدیت ان دونوں خطروں سے اسی وقت بچ سکتی ہے جب کہ اس کا راستہ اعتدال و توازن کا ہو۔

ان اہم عصری رجحانات کے جائزے کے بعد ہم اپنے عہد کی جدیدیت کو بہتر طور پر سمجھ سکتے ہیں۔ جدیدیت کوئی قطعی مستقل، مکمل اور جامد تصور نہیں۔ یہ ایک تخلیقی عمل ہے جس میں زمانہ اور انسان برابر کے شریک ہیں۔

سائنس کے دور میں سائنسی فکر اور رویے کی مخالفت قدامت پسندی اور رادعائیت ہے۔ ہمیں عقل اور تجربے کے معاملات میں سائنسی رویہ اپنانا چاہئے۔ یہی ہمارا امتیازی طریق کار ہوگا۔ اس بنیاد پر ہم اپنے عہد کے مسائل کا عرفان حاصل کر سکتے ہیں، اس منزل پر ہمیں عرفان ذات کو عرفان کائنات کا زینہ بنانا ہوگا۔ انسانی وجود بند کمرہ نہیں، جس میں داخل ہونے کے بعد آدمی اسی میں محصور ہو کر اور گھٹ کر رہ جائے، بلکہ یہ ایسی کھلی ہوئی دنیا ہے جس سے دوسرے افراد انسانی کے وجود اور کائنات کے تمام مظاہر تک راستے جاتے ہیں۔ جدیدیت کی موضوعیت سائنسی معروضیت کی راہ میں حائل نہیں ہوتی بلکہ اس کے لئے رہبری کرنے والی روشنی بھی مہیا کرتی ہے۔ جدیدیت کا ایک اور پہلو یہ بھی ہے کہ ہم ان تمام فرسودہ اور مردہ اقدار کو رد کر دیں جو انسانیت کی بقا اور

ترقی کے راستے میں کشتوں کے پشتے کھڑی کرتی ہیں۔ سماجی، معاشی، اخلاقی اور سیاسی قدروں کی اضافیت ہمیں بتاتی ہے کہ وہ تمام جاگیردارانہ، سرمایہ دارانہ اور غلامانہ اقدار جو انسان پر انسان کے ظلم اور فرد کی آزادی اور تخلیقی قوت کو قید کرنے کی حامی ہیں اور ساتھ ہی گرتے، ٹوٹتے، بکھرتے اور مرتے ہوئے سماجی ڈھانچے کو برقرار رکھنے کی مجرمانہ کوشش میں معاون ہوتی ہیں، ان سے نجات حاصل کی جائے لیکن اس نجات کے یہ معنی ہرگز نہیں کہ ہم اپنی تہذیبی میراث اور ان روایات کو بھی یک سر ترک کر دیں جو جدیدیت کے تخلیقی عمل کے دھارے میں انسانی تہذیب کے آغاز سے ترقی کے راستے پر رہ بری کرنے میں سرگرم رہی ہیں۔ ان صالح روایات کا خون آج بھی ہمارے وجود میں رواں ہے۔ ایسی روایات کا تسلسل ہمیں کل زمان و مکان سے جوڑتا اور ہمارے انفرادی وجود کو وسعت عطا کر کے لامتناہی بناتا ہے۔ جدیدیت ادعائیت کی دشمن ہے۔ ادعائیت اپنی اور دوسروں کی آزادی کو سلب کرنے کا نام ہے اسی لئے جدیدیت ادعائیت سے ہمیشہ برسرِ پیکار رہتی ہے۔ ادعائیت کو رد کرنے کا دوسرا نام نظریاتی ناوابستگی ہے۔ لیکن اس کا یہ مطلب ہرگز نہیں کہ ہم ہر نظریے کی صداقت سے بھی منکر ہو جائیں۔ آج کا رویہ بڑی حد تک انتخابی (ECLECTIC) ہے، ہمیں مختلف نظریات کی جزوی صداقتوں کو اخذ کر کے اپنا رویہ متعین کرنا ہے۔

جدیدیت کی تعریف ممکن نہیں۔ لیکن جدیدیت کی تفسیر ممکن ہے۔ اگر کوئی شخص جدیدیت کے چند ابعاد کا تعین کرتا ہے تو اس کے یہ معنی نہیں کہ وہ جدیدیت کو بھی کوئی مطلق تصور قرار دیتا ہے۔ میں نے جدیدیت کے جن اساسی عناصر کا تجزیہ کیا ہے ان میں کمی بیشی کی گنجائش ہر حالت میں رہتی ہے۔ جدیدیت کا کوئی بھی شارح میرے نقطۂ نظر سے اختلاف کر سکتا ہے، اور اسے اس کا پورا حق ہے کیوں کہ ادب میں جدیدیت کسی باضابطہ تحریک، لائحہ عمل یا منشور کے تابع نہیں بلکہ اس کی بنیاد انفرادی احساسات، تجربات اور ہم عصر حقیقت کے براہ راست تجربہ کرنے

اور برتنے کی انفرادی کوششوں پر ہے۔ جدیدیت کسی ایک فکری دھارے کا نام نہیں بلکہ اس میں بہت سے مختلف اور متضاد سمتوں میں بہتے ہوئے دھارے بھی شامل ہیں، جو کبھی آگے لے جاتے ہیں، کبھی پیچھے، کبھی ایک مثبت عمل بن جاتے ہیں اور کبھی محض منفی ردعمل۔ جدیدیت ان سب کو قبول کرتی ہے لیکن اگر ہم جدیدیت کو ایک ارتقاپذیر عمل کا تسلسل سمجھتے ہیں تو مستقل طور پر پیچھے کی طرف ہٹتے رہنے اور منفی ردعمل ہی کو سب کچھ سمجھنے کا نام کچھ اور ہو تو ہو، جدیدیت نہیں ہو سکتا۔ یہ تو صحیح ہے کہ آج اقدار کا کوئی واضح تصور نہیں اس لئے کہ اقدار خود شکست وریخت کے عمل سے دوچار ہیں لیکن ہر ادیب اور دانش ور کے ذہن میں ایسی چند اقدار کا تصور ضرور ہوتا ہے جو اس کے خوابوں کو حقیقت میں ڈھالنے کے لئے بے چین رہتی ہیں۔ ان اقدار کا رشتہ ہمارے اپنے ملک اور تہذیب کی زندہ، فعال، صحت مند اور ترقی پذیر روایات سے بھی ہے اور عالمی تہذیب کی ان روایتوں سے بھی جنھیں ہم انسان دوستی کی روایات کہہ سکتے ہیں اور جو کل عالم انسانیت کا مشترکہ ورثہ ہیں۔

روایت سے رشتہ قائم رکھنے کے باوجود ہر زمانے کی جدیدیت روایت سے انحراف بھی کرتی ہے۔ اگر روایت کو جوں کا توں قبول کر لیا جائے تو انسان اور تہذیب کی تخلیقی قوت اور قدرگری کے عمل سے انکار لازم آئے گا۔ روایت سے انحراف کسی روایت کی توسیع بھی بن سکتا ہے اور اس سے مکمل بغاوت بھی۔ اگر روایت سے انحراف کا عمل جاری نہ رہے تو پھر ہم جدیدیت کے لئے کوئی جواز نہیں پیش کر سکیں گے۔ جدیدیت روایات کی توسیع بھی کرتی ہے اور نئی اقدار کی تشکیل بھی۔ ترقی پسند تحریک اپنے زمانے کی جدیدیت ہی کا اظہار تھی۔ جب تک اس تحریک پر انتہاپسندی اور ادعائیت کا غلبہ نہیں ہوا تھا اس تحریک نے آج کی جدیدیت کی طرح اپنے اندر مختلف رجحانات اور دھاروں کو سموئے رکھا۔ مارکس اور فرائڈ دونوں کے اثرات اس دور میں نمایاں رہے، سماجی تبدیلیوں کی ضرورت کے ساتھ ہیئت اور

مواد میں نئے نئے تجربوں پر بھی زور دیا گیا۔ لیکن آہستہ آہستہ یہ تحریک دو مختلف دھاروں میں بٹ گئی۔ وہ دھارا جو سماجی تبدیلی پر زیادہ زور دیتا تھا، سیاست کا آلۂ کار بن گیا، اس نے شعور کو فن پر، سماجی اقدار کو جمالیاتی اقدار پر، اور مواد کو ہیئت پر ترجیح دی۔ دوسرا دھارا فرائڈ کے زیر اثر لاشعور، ہیئت کے نئے تجربات، انفرادیت، داخلیت اور موضوعیت کے نام پر سماجی مسائل سے کٹ گیا۔ دونوں دھاروں نے اپنا توازن کھو دیا کیوں کہ دونوں کے مناسب اور متوازن امتزاج ہی سے جدیدیت کی صحیح تشکیل ہو سکتی تھی۔ پہلا دھارا ترقی پسند تحریک کے آخری دور میں غالب رہا، اور دوسرا دھارا حلقۂ ارباب ذوق اور ہیئت پرستوں کے ہاتھوں ابلاغ پر ابہام کو اور فن کو زندگی پر ترجیح دینے لگا۔ دونوں افراط و تفریط کا شکار ہو گئے۔ کچھ لوگوں کا خیال ہے کہ آج کی جدیدیت اس دوسرے دھارے کی ہی توسیع ہے۔ میں سمجھتا ہوں کہ آج ادب میں جدیدیت دونوں ہی دھاروں کے امتزاج سے عبارت ہے۔ ایک لحاظ سے ہم اسے ترقی پسندی کی توسیع بھی کہہ سکتے ہیں کیوں کہ صحیح ترقی پسندی اپنے وسیع تر مفہوم میں جدیدیت ہی کے عمل کی نشان دہی کرتی ہے۔ فرق صرف اتنا ہے کہ ہمارے یہاں ادبی ترقی پسندی ایک مخصوص سیاسی فلسفے اور اس کے نظام اقدار سے مکمل وابستگی کا اظہار سمجھی جانے لگی ہے، اور جدیدیت اس غیر مشروط وابستگی کی قائل نہیں۔ اگر ترقی پسندی میں سے ادعائیت اور سیاسی انتہا پسندی کو نکال دیا جائے اور جدیدیت میں سیاسی سماجی شعور کو ممنوعات میں داخل نہ کیا جائے تو ان دونوں میں بُعد نہیں رہتا۔ جو لوگ ترقی پسندی اور جدیدیت کو ایک دوسرے کا حریف سمجھتے ہیں وہ آج بھی ترقی پسندی کو سیاسی اصطلاح ہی کے طور پر استعمال کرتے ہیں۔ بدقسمتی سے ہمارے ادب میں ترقی پسندی کی اصطلاح ادبی کم اور سیاسی زیادہ رہی ہے۔ اسی لئے یہ مشکل پیدا ہوتی ہے۔ آج کے زمانے میں مذہب کی جگہ سیاست نے لے لی ہے اور سیاست اسی تنگ نظری ادعائیت اور انتہا پسندانہ جنون کا مطالبہ کرتی ہے جو کبھی مذہب سے مخصوص تھا۔ مذہب اپنی ان خامیوں کے ساتھ سیاست ہی کا ایک

آلۂ کار بن گیا ہے۔ سیاست اور مذہب کا مشترکہ جبر آزاد خیالی، ترقی پذیری، جراتِ فکر و عمل، نئی اقدار کی تشکیل اور انفرادی احساسات کے اظہار پہ پابندی لگانا چاہتا ہے اس لئے ان دونوں کا جدیدیت سے تصادم ناگزیر ہے۔ اس تصادم کے نتیجے کے طور پر وہ ادیب بھی جو سیاست سے الگ رہنا چاہتا ہے سیاست کی دنیا میں دخل دینے پر مجبور رہے۔ اگر ہم زندگی اور سماج کو بہتر بنانا چاہتے ہیں، فرسودہ اقدار کو جھٹک کر نئی اقدار سے ناتا جوڑنا چاہتے ہیں تو اپنے ملک اور عالمی سیاست کے مسائل سے بے تعلق نہیں رہ سکتے۔ ہر فرد کو فکری اور جذباتی ردعمل کی سطح پر کوئی نہ کوئی سماجی اور سیاسی رویہ اپنانا ہی پڑتا ہے، خواہ یہ تصور موجودہ سیاسی فلسفوں اور نظاموں کی جبریت کے خلاف ہی کیوں نہ ہو۔ لیکن ادب میں سیاست کو ہمیشہ ثانوی حیثیت ہی حاصل رہے گی۔ جدید ادیب بھی سیاسی مسائل پر سوچتا اور لکھتا ہے لیکن وہ کسی بندھے ٹکے نظریے کو میکانکی طور پر اوڑھتا نہیں بلکہ اسے اپنے انفرادی احساسات و تجربات کا حصہ بنا لیتا ہے۔ ادب میں ادبی اقدار کو مذہبی، سیاسی اور اخلاقی اقدار پر ہمیشہ فوقیت دینی چاہئے۔ جدید ادب ادب کے مذہبی، اخلاقی اور سیاسی مقاصد کا منکر نہیں لیکن اس کے نزدیک ادب کا مقصد محض مذہبی، سیاسی یا اخلاقی نہیں بلکہ ایک حد تک "ادب برائے ادب" کے نظریے میں بھی جزوی صداقت ہے۔ فنی اور جمالیاتی اقدار کو ادب میں اولیت حاصل ہونی چاہئے۔ اگر کوئی ادب پارہ فنی تکمیل اور اقدار کی شرائط پر پورا اترتا ہے تو پھر اس کا سیاسی، مذہبی یا اخلاقی کردار بھی قابل قبول ہے لیکن اگر ان شرائط کی تکمیل نہیں ہوتی تو پھر اعلیٰ سے اعلیٰ مقاصد بھی ادب کو ادب کا درجہ نہیں دلوا سکتے۔ جدیدیت ادب کے اس عرفان کے ساتھ یقیناً ترقی پسندی سے اگلا قدم ہے کیوں کہ یہ اس کے یک رخے پن سے انحراف کر کے اس کی صحت مند روایت کی توسیع کرتی ہے۔ ترقی پسندی نے فرد پر سماج کو اور انفرادی احساس پر اجتماعی شعور کو اس قدر غالب کر دیا تھا کہ ادب میں اس کے خلاف ردعمل ہونا ضروری اور فطری تھا۔ جدیدیت اسی ردعمل کے اظہار

سے ہمارے ادب کا نیا رجحان بن کر سامنے آئی۔ لیکن اگر یہ ردعمل محض منفی رہتا ہے تو پھر وہ ادب کی بہترین روایات سے اپنا ناتا توڑ لیتا ہے اور خود اس کی ادبی وقعت مشتبہ ہو جاتی ہے۔ جدیدیت نہ صرف ترقی پسندی کی بہترین نگہدار بھی ہے بلکہ تمام کلاسیکی ادب کی زندہ روایات کی وارث بھی ہے۔ آج سے پچیس تیس برس قبل جس سماجی حقیقت پسندی اور سیاسی شعور پر زور دیا جاتا تھا وہ ہماری روایت کا ایک حصہ بن چکا ہے۔ اب غیر شعوری طور پر ہر ادیب اس سیاسی شعور اور ذمہ داری کو قبول کر کے قلم اٹھاتا ہے لیکن اس کا فنی شعور زیادہ پختہ ہے۔ وہ مانگے کے لباس، عائد کردہ نظریات اور اپنے انفرادی تجربات و احساسات کے فرق کو بہتر طور پر سمجھتا ہے۔ اس لئے غیر شخصی مسائل کو شخصی اور داخلی آب و تاب عطا کرنا جانتا ہے۔ یہ فن سے ناواقفیت نہیں بلکہ اس سے مکمل آشنائی کا ثبوت ہے۔ آج سیاسی مسئلہ ادب میں نعرہ بن کر نہیں داخل ہوتا بلکہ انفرادی تجربہ اور دل کی آواز بن جاتا ہے۔ اسی لئے سطح بیں اور کھلی ہوئی بات سننے کے عادی ناقدین و قاری یہ سمجھتے ہیں کہ آج کا ادیب سیاست سے کنارہ کش ہو کر اپنی ذات کے خول میں بند ہے۔ دراصل ایک بڑی خرابی پچھلے برسوں میں یہ پیدا ہوئی ہے کہ ہم ادب میں ادب کے علاوہ اور سب کچھ ڈھونڈنے اور پانے کے عادی ہو گئے ہیں۔ اسی لئے چاہتے ہیں کہ ہمارے تمام مسائل کا تذکرہ، حل اور جواب بہت واضح طور پر ادب میں مل جائے۔ ادب کسی حکیم کا نسخہ یا کوئی جادوئی لفظ نہیں کہ "کھل جا سم سم" کہتے ہی حیات و کائنات کے تمام سربستہ راز قاری پر منکشف ہو جائیں۔ یہ ایک پیچیدہ تخلیقی عمل ہے، جب تک ناقد اور قاری اس تخلیقی عمل کی بھول بھلیاں سے واقف نہ ہوں، وہ ادب کی تہہ تک نہیں پہنچ سکتے۔ کل تک جو کچھ غیر ادبی انداز میں ادب پر مسلط کیا جاتا تھا، اب فرد کے ذاتی احساسات کا نقاب اوڑھ کر ادب میں بار پاتا ہے۔ ادبی مذاق کی صحیح تربیت کے بغیر زیر نقاب جلوے کو نہیں دیکھا جا سکتا۔ یہ نقاب جدید ادب کی نیم روشن

نیم واضح دھندلکے کی سی کیفیت کا غماز ہے جو پچھلے دور کے خطیبانہ لہجے کی جگہ خود کلامی، نظریے کی تبلیغ کی جگہ اظہار ذات، اجتماعی فکر کی جگہ انفرادی احساس، ادعائیت کی جگہ متجسس اور تخلیقی تشکیک، کمزور ذہنوں کی خودسپردگی کی جگہ توانا ذہنوں کی لغزشوں اور بے باک خرامی کی زبان میں بات کرتی ہے۔ کسی نظریے کے ہاتھوں خود کو مکمل طور پر سپرد کر دینے سے راستہ تو صاف اور سیدھا ہو جاتا ہے مگر فکر و احساس پر اس ایک راستے کے علاوہ دوسرے تمام راستے بند ہو جاتے ہیں۔ نظریاتی ناوابستگی میں خطرات بھی زیادہ ہیں اور گم راہی کے اندیشے بھی بہت ہیں لیکن اسی کے ساتھ فکر کے نئے افقوں تک رسائی کے امکانات بھی بے انتہا ہیں۔ پہلا راستہ سہل پسندی کا ہے، دوسرا خطر پسندی کا، ادیب کی انفرادیت راستی کی سیدھی سڑک کو بلا کھٹکے طے کرنے کے بجائے، بھٹک کر اور نئے راستے تلاش کر کے منزل تک پہنچنے کی متقاضی ہوتی ہے۔ منزل نہ بھی ملے تو نئے راستوں کا سراغ پالینا بذات خود بڑا کام ہے بشرطیکہ ذہنی دیانت، ادبی خلوص اور انسانیت کے ساتھ سچی لگن روشنی دکھاتی رہے۔ مہاتما بدھ نے اپنے چیلوں کو نصیحت کی تھی کہ دوسروں سے روشنی مانگنے کے بجائے تم خود اپنے لئے روشنی بن جاؤ۔ جدیدیت بھی اسی اصول کو انسانیت کی نجات کے لئے ادب کا بنیادی اصول مانتی ہے۔ پچھلی روایت کی روشنی ہمیں راہ تو دکھا سکتی ہے مگر ہماری اپنی روشنی کا نعم البدل نہیں ہو سکتی۔

جدید ادب پر عام طور سے جو اعتراضات وارد ہوتے ہیں وہ یہ ہیں کہ جدید ادب میں تشکیک کسی یقین اور تصورِ حیات کے نہ ہونے سے پیدا ہوتی ہے، اظہار ذات غیر صحت مند انانیت ہے، اجتماعیت کو رد کرنے کا نتیجہ ہے۔ نراج فرد کی تنہائی کا بار بار ذکر مریضانہ رجحان کی علامت ہے، بہت سے جدید تصورات تجربے کا جز نہیں بلکہ باہر سے مانگے ہوئے خیالات کا اظہار کرتے ہیں۔ ان تمام باتوں کی وجہ سے قنوطیت جدید ادب کا مسلک بن گئی ہے۔ ساتھ ہی یہ بھی کہا جاتا ہے کہ آج کا ادیب

اپنی ذات کے خول میں بند ہو کر حیات و کائنات کے عظیم الشان مسائل سے بے گانہ ہو گیا ہے۔ یہ اعتراضات جدیدیت کی روح تک نارسائی، آج کے ادبی مزاج سے ناواقفیت اور اکثر صورتوں میں تعصبات کا نتیجہ ہیں۔ جو ناقدین بار بار جدید ادب پر یہ اعتراضات کرتے ہیں وہ تخلیقات اور افراد کا حوالہ دینے سے ہمیشہ گریز کرتے ہیں، اور اگر مثال بھی دیں تو تعصبات کے خول میں بند ہو کر اسی جرم کے مرتکب ہوتے ہیں جس کا الزام وہ جدید شاعروں کو دیتے ہیں۔

اس میں کوئی شک نہیں کہ جدیدیت کی روح اور مزاج کا عرفان اتنا عام نہیں جتنا ہونا چاہئے۔ لوگ مذہب، دیو مالا، رومانیت، صنعتی تہذیب، سیاسی جبر، تنہائی، موت کی خواہش، سائنسی اور غیر سائنسی رویوں سب کو خلط ملط کر دیتے ہیں، یا جدیدیت کے نام نہاد علم بردار کسی ایک فروعی مسئلے کو لے کر اسے ہی سب کچھ سمجھنے لگتے ہیں، جدیدیت جب ایک فیشن یا فارمولا بن جائے تو اس کے خطرے بھی دوسرے ادبی فیشنوں اور فارمولوں سے کم نہیں۔ کچھ ادیب ایسے ہیں جو ترقی پسندی کے خلاف منفی ردعمل ہی کو جدیدیت سمجھتے ہیں اور اس جہت میں اس حد تک آگے بڑھ جاتے ہیں کہ مخالف کمیونزم پروپیگنڈے کو جدیدیت کہنے اور ماننے لگتے ہیں، حالاں کہ اگر جدیدیت سیاسی نظریوں کے جبر کے خلاف صحت مند ردعمل ہے تو کسی نظریے کی متعصبانہ مخالفت بھی اتنی ہی مذموم ہے جتنی اس کی اندھی تبلیغ۔ مارکسیت اور اشتراکی حقیقت نگاری کے رجحانات آج بھی کسی نہ کسی صورت میں جدیدیت کے سماجی پہلو سے جڑے ہوئے نظر آتے ہیں لیکن سامراجیت کی تائید یا مارکسزم سے بے زاری اور اس کے خلاف پروپیگنڈا روح عصر سے بڑی مشکل کے ساتھ میل کھاتا ہے۔ کچھ لوگ دنیا بھر کی گندگی اور مسخ شدہ جنسی اظہارات کو فحش انداز میں پیش کرنے ہی کو جدید باغیانہ روش گردانتے ہیں، یہ تمام اظہارات اس وقت جدیدیت کا جز بن سکتے ہیں جب یہی بجائے خود اپنا مقصود اور مدعا نہ ہوں بلکہ ان کو ابھارنے سے موجودہ معاشرے کے خلاف نفرت، بغاوت اور

اور غصے کا اظہار ہو۔ محض زندگی اور تعفن کو اچھالنا کسی طرح ادب نہیں بن سکتا ایسے ادب کے جدید یا قدیم رومانی یا غیر رومانی ہونے کا تو سوال ہی پیدا نہیں ہوتا۔ ادب کو پہلے ادب ہونا چاہیے۔ اگر کوئی ادب پارہ فن کاری کی بنیادی شرائط پر پورا اترتا ہے تب ہی اس کے جدید یا قدیم ہونے پر بحث بھی ہو سکتی ہے، جو چیز محض جدید ہو لیکن ادب کے دایرے میں نہ آئے، اس کا مقام اور کہیں بھی ہو سکتا ہے، ادب کو اس سے سروکار نہ ہوگا۔ کچھ لوگ موت کی خواہش یا تنہائی کو ایک نیکی یا قدر سمجھ کر اس کی پرستش کرنے ہی کو جدیدیت سمجھتے ہیں، حالاں کہ موت زندگی کے حوالے سے ہی پسندیدہ یا ناپسندیدہ بن سکتی ہے، بہ ذات خود کوئی کشش نہیں رکھتی۔ کئی صدیوں پہلے پاسکل (PASCAL) نے کہا تھا کہ انسان واحد جاندار ہے جو یہ بھی جانتا ہے کہ موت اس کی زندگی کا لازمی انجام ہے۔ اس لیے اگر وہ فطرت کی قوتوں کے سامنے شکست کھا کر مرتا بھی ہے تو وہ نہ صرف قاتل اور ظالم قوتوں بلکہ فطرت کے مقابلے میں ہار کر بھی فاتح اور عظیم تر رہتا ہے کیوں کہ مارنے والے کو یہ پتہ نہیں ہوتا کہ موت کیا ہے اور مرنے والا یہ جانتا ہے کہ وہ مر رہا ہے!!

موت کی اہمیت موت کے شعور سے وابستہ ہے، موت محض جبر فطرت نہیں بلکہ انسان اپنی موت کا خود بھی انتخاب کر سکتا ہے۔ جو موت زندگی کے پورے شعور اور ذمہ داری کے ساتھ خود منتخب کی جائے وہ موت نہیں رہتی بلکہ زندگی کا قابل احترام نقطہ عروج بن جاتی ہے۔ اسی طرح تنہائی کا احساس، کائنات میں انسان کی تنہائی کے احساس کے ساتھ اگر نئی کائناتوں کی دریافت کا محرک بن جائے تب ہی قابل احترام ہو سکتا ہے، ورنہ تنہائی خیر نہیں بلکہ شر ہے، ہم اس کی پرستش نہیں کرتے بلکہ موجودہ معاشرے کی ہلاکت آفرینی اور جبر کا عاید کردہ آسیب یا مرض جان کر اس سے نجات چاہتے ہیں، بدھ نے انسانی دکھ پر زور اس لئے نہیں دیا تھا کہ وہ دکھ کو کوئی مثبت قدر مانتے تھے بلکہ اس سے نجات چاہتے تھے۔ جس طرح بدھ کے گمراہ شارحین دکھ کو مثبت قدر کہتے ہیں اسی طرح تنہائی کے پرستار اسے بھی مثبت قدر یا خیر ماننے لگتے ہیں۔ اقدار کے بحران کا بھی یہ مطلب نہیں کہ خیر اور شر میں امتیاز ہی اٹھا دیا جائے۔ اقدار کی

اضافیت کے باوجود چند مثبت اقدار اور آدرشوں کو ہر تخلیقی فنکار اپناتا اور ان کی بقا و استحکام کے خواب دیکھتا ہے۔ اس لحاظ سے رومانیت کے پرانے عینی تصور کی شکست کے باوجود رومانیت اس شکل میں آج بھی زندہ ہے۔ حالاں کہ ہمارا دور بنیادی طور پر مخالف رومانیت (ANTI ROMANTIC) رجحانات سے عبارت ہے مگر ادیب تخیل پرستی اور خواب پرستی سے کہیں بھی دامن نہیں چھڑا سکتا عینیت کا زوال آدرش پرستی اور خواب پرستی کا خاتمہ نہیں بلکہ نئی رومانیت کا نقیب ہے جس کی بنیاد انسان دوستی کے اس تصور پر ہے جو مجروح اور فگار ہونے کے باوجود مذہبی یقین و ایمان کی جگہ لینے کی توانائی آج بھی رکھتا ہے۔ جدیدیت صنعتی تہذیب کی حشر سامانیوں اور لعنتوں کا محض نوحہ نہیں بلکہ اس تہذیب کے امراض کی تشخیص کے ساتھ اس کے تعمیری امکانات کا عرفان بھی ہے۔ آج کی موضوعیت عقلیت کے خلاف بغاوت ہوتے ہوئے بھی عقلیت پرادعائیت، سائنسی نظریوں پر فرسودہ تصورات وعقاید، حقیقت پسندی پر توہم پرستی اور حال شناسی پر ماضی پرستی کو ترجیح دینے سے منکر ہی رہے گی۔ جب ادیب جدیدیت کو اس کے تمام عناصر وعوامل سے الگ کر کے صرف کسی ایک پہلو کو ہی لے لیتے ہیں تو وہ اسے اسی طرح ایک بندھا ٹکا ضابطہ ماننے لگتے ہیں جس طرح ترقی پسند ادب کے دور میں ادب کو ایک بنا بنایا فارمولا مان لیا گیا تھا۔ جدیدیت اسی ضابطہ تراشی اور کلیہ سازی کے خلاف بغاوت ہے، ضابطہ تراشی اور کلیہ سازی اگر خود جدیدیت کا بھیس بدل کر آئے تب بھی ناقابل قبول ہی رہتی ہے۔ معترضین عام طور پر چند افراد کی ان ہی غلطیوں یا کسی ایک پہلو پر زور دینے کو جدیدیت کا حقیقی رجحان مان لیتے ہیں، ظاہر ہے کہ اگر کسی ایک رجحان یا پہلو ہی پر ضرورت سے زیادہ زور دیا جانے لگے تو حقیقت کو کلی طور پر سمجھنا ناممکن ہو جاتا ہے۔

جدیدیت کا جو تصور میرے ذہن میں ہے، وہ اتنا پیچیدہ اور مختلف و متضاد عناصر سے مرکب ہے کہ اسے کسی قاعدے، کلیے یا ضابطے میں قید نہیں کیا جا سکتا۔ اسی لئے جدیدیت کی کوئی جامع اور مانع تعریف بھی مشکل ہے۔ انفرادی تجربے اور احساس پر

اس بات کا انحصار ہے کہ جدیدیت کے کس پہلو کو مرکزی حیثیت دی جائے، یہاں ہم کسی کو پابند نہیں کر سکتے۔ کیوں کہ انفرادی احساس اور طرزِ فکر کے ساتھ لہجے کی انفرادیت بھی جدیدیت کا لازمی عنصر ہے۔

تشکیک در اصل ادعائیت کے خلاف بغاوت ہے، اور اس لحاظ سے صحت مند ہے کہ ایمان بالغیب اور مذہبی، سیاسی یا ادبی ملائیت کو رد کر کے حقیقت کے عرفان کی جستجو اپنے ذہن سے کرتی ہے۔ آج کے حالات میں کوئی بھی ادعائی فلسفہ تشفی بخش طریقے سے مسائل کو نہ سمجھ سکتا ہے نہ حل کر سکتا ہے۔ خود ہمارے ملک میں ادعائیت کے قدم اکھڑتے جا رہے ہیں اور وہ پورا نظامِ اقدار روبہ زوال ہے جس نے ادعائیت کے لئے زمین فراہم کی تھی۔ یہ عمل کم زور طبیعتوں کے لئے تکلیف دہ ہے اور ناقابلِ برداشت ہے اسی لئے وہ حقیقت کی طرف سے آنکھ بند کر کے کسی ادعائی فلسفے یا مریضانہ یقین میں پناہ لینا چاہتے ہیں۔ آج کا صحت مند اور توانا ذہن راہِ فرار اختیار کرنے کے بجائے اس کا سامنا کرتا ہے۔ ادعائیت کو عام طور پر دو پناہ گاہیں ملتی ہیں، مذہب اور سیاسی نظریہ۔ ہمارے یہاں ان دونوں کے ناجائز تعلق سے جس ذہنی اور سماجی رویے نے جنم لیا ہے وہ مذہبی اور ثقافتی احیا پرستی، فرقہ واریت، تنگ نظری اور تعصب کی شکل میں اپنا اظہار کرتا ہے۔ سائنس کی عقلیت کے پے در پے حملوں سے مذہب کے بیش تر تصورات، توہمات اور تعصبات پیچھے ہٹتے چلے جا رہے ہیں، انھیں قدم ٹکانے کی جگہ ان ذہنوں میں ملتی ہے جو اپنی کسی نہ کسی غرض یا مفاد کی خاطر پرانے نظامِ اقدار کو برقرار رکھنا چاہتے ہیں، سائنس اور مذہب کے تصادم میں مذہب ذہنی تنگ نظری اور سماجی قدامت پسندی کا حلیف بن جاتا ہے۔ اس صورتِ حال میں اگر اس کا رشتہ سیاست سے جوڑ دیا جائے تو وہ بہیمیت اور بربریت پھلتی پھولتی ہے جس کا مظاہرہ ہمارے ملک میں مذہب کے نام پر آج کل ہو رہا ہے۔ یہ مذہبی اور سیاسی ادعائیت اگر بزعمِ خود عقلیت کے ان ہتھیاروں سے خود کو لیس کرے جو صدیوں کے استعمال سے ناکارہ اور کند ہو چکے ہیں تو فرقہ وارانہ تنظیموں کا روپ دھار لیتی ہے۔ ادعائیت کے محاذ پر سیاست اور مذہب کا یہ ناپاک گٹھ جوڑ تہذیب کی

عصمت دری کرتا ہے اور ذہنوں کے قتل کو جائز ٹھیراتا ہے۔ تشکیک سائنسی نقطۂ نظر کی ہم سفر بن کر ان توہمات وتعصبات کے خلاف بغاوت کرتی ہے، اور اس کا ارتقا مثبت سمت میں ہو تو ذہنی بیداری اور سماجی ترقی پسندی کا راستہ اختیار کرتی ہے۔ یہی تشکیک اور ادعائیت کا بنیادی جھگڑا ہے۔ دانش وروں اور پڑھے لوگوں کی ایک بڑی تعداد اپنی کم زوری یا سہل پسندی کی وجہ سے ادعائیت کا محفوظ راستہ اختیار کرلیتی ہے۔ کیوں کہ اس کے ترک کرنے میں جن عذابوں اور تکلیفوں کا سامنا کرنا پڑتا ہے انھیں سہنے کے مقابلے میں بنے بنائے گھروندوں کا گوشۂ عافیت ہی محفوظ ومامون نظر آتا ہے لیکن یہ گھروندے طوفانی سمندر کے بیچ میں بنے ہونے کی وجہ سے لہروں کی یورش سے بھی محفوظ نہیں رہ پاتے۔ عملی زندگی میں قدم قدم پر ایسے مرحلے آتے ہیں جہاں عقاید کی بیساکھیاں ہاتھ سے چھوٹنے لگتی ہیں۔ حکم راں طبقے کی مفاد پرستی ان بیساکھیوں کی حفاظت کرتی ہے اور رجائیت کے کھوکھلے فلسفے سے عقاید کو سہارا دینے کی کوشش کرتی ہے۔ اسی لئے رجائیت کی بات ہمیشہ وہی کرتے ہیں جن کے ہونٹوں، کانوں اور آنکھوں پر ادعائیت یا اپنے ذاتی مفادات کی حفاظت کے خود غرضانہ جذبے نے مہر لگا دی ہے۔ رجائیت میں بظاہر بڑی کشش ہے لیکن بہ باطن یہ تمام برائیوں کو آنکھ بند کرکے چپ چاپ منفعل طریقے سے قبول کرنے کا نام ہے۔ رجائیت موہوم روزِ مکافات کے نام پر عمل، فکر اور ارادے کی آزادی کو تجنے کا مشورہ دیتی ہے۔ وہ تمام مفکرین جنھوں نے خیر وشر کے مسئلے پر سوچا اور انسانی سماج میں اس کا حل ڈھونڈنے کی کوشش کی ہے، رجائیت کے کھوکھلے پن کا سامنا کرنے پر مجبور ہوئے ہیں۔ رجائیت ادعائیت ہی کی حلیف ہے جو نامعلوم مستقبل کی موہوم امید پر حال کو قربان کرتی ہے۔ جب شر کے خلاف انسان کی فطری بغاوت کسی مروجہ نظام اقدار کے شر سے چپ چاپ سمجھوتہ کرلیتی ہے تو قول وفعل، عقیدہ وعمل میں وہ دوئی پیدا ہوجاتی ہے جس کا دوسرا نام ریاکاری ہے۔

ہمارے ملک میں ریاکاری ہی تہذیب کی سب سے بڑی قدر بن گئی ہے، جس کا احترام ہر شخص کرتا ہے۔ لوگ زبانوں سے اعلیٰ اقدار کی بات کرتے ہیں اور عمل میں ان کی

نفی، یہ سیاست میں بھی ہوتا ہے، مذہب میں بھی، تعلیم و تدریس میں بھی، ادب و فلسفہ میں بھی اور عام سماجی زندگی میں بھی۔ رجائیت کے ایسے پرستار جو انسانی اقدار کی بقا اور عوام کے دکھ درد کو سمجھنے کی بات کرتے ہیں، عمل اور زندگی میں اتنے ہی بے حس، بے رحم اور خود غرض نظر آتے ہیں جتنے وہ لوگ جو موعودہ روز جزا کے نام پر مظلوموں اور محنت کشوں کو اس زندگی میں قناعت اختیار کرنے اور دکھ کو مثبت قدر ماننے کا سبق پڑھاتے ہیں۔ جدید ادب ان دونوں کی ریاکاری کا نقاب چاک کرتا ہے اور انھیں ان کی اصلی شکل دکھاتا ہے تو دونوں کا معتوب ٹھیرتا ہے۔

جدید شاعر جس تنہائی کا نوحہ خواں ہے وہ اس کی اپنی ذاتی تنہائی یا محرومی ہی نہیں، بلکہ اس ریاکار اور بے ضمیر معاشرے میں ہر حساس فرد کی تنہائی اور محرومی ہے۔ یہ احساس تنہائی غصے اور بغاوت کو جنم دیتا ہے جو موجودہ معاشرے کو توڑنے اور بدلنے کے درپے ہے، یہ جذبہ اگر (NIHILISM) ہی تک رہ جائے تب بھی اپنی تخریبی توانائی کی وجہ سے معاشرے کے مروجہ نظام اقدار کے لئے خطرہ بن جاتا ہے۔ اسی لئے ادب و فکر کے اس تنہا انسان سے تمام جابرانہ نظام ہائے اقدار یک ساں طور پر خوف زدہ نظر آتے ہیں، اسے مطعون کرنے میں سیاسی نظریے اور مذہبی فلسفے ہم زبان ہو جاتے ہیں۔ اس معاملے میں نام نہاد قدامت پرست، رجعت پسند اور ترقی پسند سب ایک دوسرے کے حلیف بن جاتے ہیں۔ رجعت پسندوں اور احیا پرستوں کا غصہ تو قابل فہم اور واجبی ہے، لیکن سیاسی ترقی پسندی کے دعوے داروں کی تنہا انسان سے برہمی ناقابل فہم ہے، اور ان کی اپنی بدعملی یا کسی کم زوری کی دلیل ہے۔ تنہا انسان سے وہی خوف کھاتا ہے جو موجودہ مریض، فرسودہ بے ضمیر اور بے تہذیب معاشرے سے سمجھوتہ کر کے اس کا ایک حصہ بن جاتا ہے۔ قدامت اور رجعت سے انقلاب کی سمجھوتہ بازی معاشرے کے ساتھ سب سے بڑا جرم ہے۔ ہندوستانی سیاست کی موجودہ فضا اسی بے اصول سمجھوتے بازی کا ثبوت ہے۔ اس لئے اگر ہم ہر فلسفے اور عقیدے، اصول اور دعوے کو شکست کی نظر سے دیکھتے ہیں تو غلطی نہیں کرتے۔ تشکیک اور بے یقینی حقیقت پسندانہ نظر کی پیداوار ہے، قنوطیت کا اظہار نہیں۔ یہ سوچ کر مطمئن ہو جانا کہ انسان بنیادی طور پر نیک

اور شریف ہے، سائنسی ترقیاں، ادعائی فلسفے اور مذہب انسانیت کے مستقبل کو خود ہی بچالیں گے، خود فریبی کی باتیں ہیں۔ یہ خود فریبی انفرادی سطح پر ذہنی موت کے مترادف ہے اور سماجی نظریے کی شکل میں مجرمانہ کوشش۔ اس طرح حقیقت کے مکروہ چہرے پر حسین اصطلاحات کی نقاب اڑھا کر اسے عام آدمی اور دانش وروں کے اس غصے کو فرد کرنے کی کوشش کی جاتی ہے جو موجودہ معاشرے کے لیے سب سے بڑا خطرہ ہے۔

کچھ لوگ یہ کہتے ہیں کہ تشکیک غیر ذمہ داری اور سطح بینی ہے، تنہائی مانگنے کا لباس ہے۔ میں سمجھتا ہوں کہ تنہائی آج سب سے بڑی اور تلخ حقیقت ہے۔ فرد اور انسانی سماج دونوں ہی تنہائی کے شدید احساس کا شکار ہیں۔ مکمل تباہی اور بربادی کا خوف کچے دھاگے سے بندھی تلوار کی طرح آج انسان کے سر پر لٹک رہا ہے۔ ہر قوم اپنے کو تنہا اور غیر محفوظ سمجھتی ہے۔ معاشی جدوجہد نے دولت کو زندگی کی سب سے بڑی قدر بنا دیا ہے۔ شہرت، عزت، نیکی حتی کہ علم و عقل بھی دولت ہی کی کنیزیں شمار کی جاتی ہیں۔ جس معاشرے میں پیسہ "ام الفضائل" بن جائے وہاں معاش کی تنگ دود میں تمام انسانی رشتے ٹوٹ جاتے ہیں اور ہر شخص اپنے کو تنہا سمجھنے لگتا ہے۔ صنعتی تہذیب کا اثر چاہے ہماری مادی زندگی کے وسائل پر خاطر خواہ نہ پڑا ہو لیکن اس کی تمام لعنتوں کو ہم اپنا چکے ہیں، نئی تہذیب کی برکتیں تو ہمارے حصے میں نہیں آئیں، لیکن اس کے متعدی امراض کی چھوت ہمیں لگ چکی ہے۔ ہم زرعی معاشرے کی تمام قابل قدر نیکیاں، شرافتیں، وضع داریاں اور انسانی پاس داریاں ترک کر چکے ہیں۔ نئی معاشرت کی خود غرضی، کھوکھلاپن، بے حسی اور بے رحمی پوری طرح اوڑھ چکے ہیں۔ دو عظیم جنگوں نے چاہے ہماری زمینوں کو براہ راست نہ روندا ہو لیکن ہم نے ان کی تباہ کاریوں اور معاشی نتائج کو اپنی زندگی میں دندناتے ہوئے داخل ہوتے دیکھا ہے، اور دیکھ رہے ہیں۔ خود ہمارے ملک میں تقسیم کے وقت اور اس کے بعد سے آج تک تنگ نظری، ذات پات کی تفریق، سماجی اونچ نیچ کی وسیع تر ہوتی خلیج، مذہبی فسادات، لوٹ مار، بہیمیت اور قتل عام کے ایسے مناظر سامنے آتے رہتے ہیں کہ وہ تمام فلسفے جو ان تلخ حقائق کو نظر انداز کر کے اعلیٰ اقدار کو اپنانے کے کھوکھلے بلند

بانگ دعوے کرتے ہیں، اب ہمیں اپیل نہیں کر سکتے۔ رومانیت پرستی کا عینی فلسفہ اپنی کھوکھلی اور سطحی رجائیت کے سہارے ہمیں دھوکا نہیں دے سکتا۔ ہماری حقیقت پسندی یقین کو متزلزل، ایمان کو مجروح اور خود کو تنہا دیکھ رہی ہے۔ ویت نام کا وہ انسان جو دنیا کی سب سے بڑی فوجی طاقت کا تن تنہا سال ہا سال سے مقابلہ کر رہا ہے، سوائے اپنے ارادے اور عزم پر بھروسہ کرنے کے کسی نام نہاد انسان دوستی سے کوئی توقع نہیں رکھ سکتا۔ آج ہر اس ملک کا وجود خطرے میں ہے جو فوجی لحاظ سے بڑی طاقتوں کے زیر سایہ نہ ہو آج ہر اس فرد کا وجود تنہائی کے بوجھ تلے دبا جا رہا ہے جو سماج کی ریاکاری سے سمجھوتہ نہیں کر سکتا۔ ہمارے جیسے بے شمار بے نام افراد اجتماعی اور انفرادی سطح پر اسی تنہائی کے احساس سے دوچار ہیں۔ یہ احساس نراجیت پسندی کا نتیجہ نہیں بلکہ یہ ظاہر منظم معاشرے کی اپنی داخلی نراجیت کے خلاف ایک مثبت ردعمل ہے۔ ہم حقیقت کو اسی طرح دکھانا چاہتے ہیں جیسی وہ ہے تاکہ موجودہ معاشرے کی بے حسی اور بے ضمیری سے عام لوگ بھی اسی طرح نفرت کریں جس طرح ہم کرتے ہیں۔ جب یہ احساس تنہائی، یہ غصہ، یہ نفرت عام ہو جائے گی تب ہی وہ معاشرہ بدلا جا سکتا ہے جو انسان کو تنہا سمجھنے پر مجبور کرتا ہے، تب ہی جنگ کے خوف سے انسانیت کو نجات مل سکے گی اور وہ معاشرہ جنم لے گا جہاں انسان خود کو تنہا نہ پائے، ریاکاری نہ ہو اور انسانی اقدار واقعی مستحکم ہوں۔

جدیدیت کے مسائل مقامی و ملکی بھی ہیں، اور عالمی بھی۔ جدید ادب کی تشکیل مقامی روایات اور ہمارے اپنے معاشرے کی حقیقت کی صورت گری سے ہوتی ہے لیکن آج دنیا اتنی سکڑ چکی ہے کہ ہم دوسرے ملکوں اور قوموں کے مسائل سے بیگانہ اور غیر متاثر بھی نہیں رہ سکتے۔ یہی سبب ہے کہ جدیدیت کے عناصر و عوامل مغرب و مشرق کے ہم عصر حقیقت پسندانہ ادب میں ایک ہی سے نظر آتے ہیں۔ سائنس، فلسفہ اور ادب ناقابل تقسیم ہیں۔ یہ نہ مشرق کی ملکیت ہیں نہ مغرب کی، سچائی اور انفرادی احساس بھی کسی ایک تہذیب کی میراث نہیں۔ تمام انسانوں کی مشترکہ وراثت ہے۔ ہم اپنی تہذیب کے بھی وارث ہیں، اور عالمی تہذیب کے بھی۔ دنیا کے مسائل ہمارے اپنے مسائل سے الگ نہیں، ان ہی میں

شامل ہیں۔

جدید ادب حقیقی زندگی کو برتنے کا نام ہے ، وہ تصویر کا صرف ایک رخ نہیں دکھاتا۔ وہ جانتا ہے کہ جہاں زندگی حقیقی خطروں سے بھری ہوئی ہے وہیں حقیقی امیدوں سے بھی لبریز ہے۔ لیکن اسے کیا کیا جائے کہ آج حقیقی خطرے حقیقی امیدوں پر غالب ہیں۔ شر خیر پر اور جھوٹ سچائی پر چھایا ہوا ہے۔ جدید ادب کی تصویر میں اگر ناگوار رنگ گھرے ہو گئے ہیں تو یہ جدیدیت کی خامی نہیں بلکہ حقیقی زندگی کی اصلی تصویر کی بدہیئتی، بے ترتیبی، عدم توازن کا نتیجہ ہے۔ جو لوگ حقیقت کو خوب صورت بنا کر پیش کرتے ہیں، اور اس کی اصلی شکل کو دیدہ زیب رنگوں میں چھپانا چاہتے ہیں، وہ نہ صرف اپنے لئے بلکہ انسانیت کے لئے بھی موت کے طلب گار ہیں۔ آنکھ بند کر لینے سے خطرے نہیں ٹلتے، زندگی کی لغویت، جبریت اور اقدار کے بحران خوف اور خطرات کی عکاسی ہی ان امراض سے چھٹکارا بھی دلا سکتی ہے۔ یہی آج کے ادیب کا منصب بھی ہے اور مقدر بھی۔ جدید ادب فنکاری کی انفرادی آزادی اور تاریخ کے جبر دونوں کا مظہر ہے۔

سائنس، مذہب، فلسفہ اور فن سب اپنے اپنے طور پر زندگی کے معنی تلاش کرتے ہیں۔ اگر آج کا ادب زندگی کی اس معنویت کو جو گم ہو گئی ہے، ڈھونڈنا چاہتا ہے اور موجودہ دور میں زندگی کی لامعنویت پر زور دے کر اسے نئی معنی پہنانا چاہتا ہے تو اسے لازمی طور پر نئے راستے تلاش کرنے ہوں گے۔ جدیدیت تاریخ کے اس لمحے کے عرفان کا نام ہے جو ہمیں ملا ہے، جسے ہم بھگت ہی نہیں رہے ہیں، بلکہ اس کے عمل میں حصہ دار بھی ہیں۔ یہ لمحہ محدود نہیں، خلا میں لٹکا ہوا نہیں، بلکہ اس کا ایک سرا ماضی تک پہنچتا ہے اور دوسرا مستقبل کی نشان دہی کرتا ہے۔

پروفیسر آل احمد سرور

ادب میں جدیدیت کا مفہوم

جدیدیت کا ایک تاریخی تصور ہے، ایک فلسفیانہ تصور ہے اور ایک ادبی تصور ہے۔ مگر جدیدیت ایک اضافی چیز ہے، یہ مطلق نہیں ہے۔ ماضی میں ایسے لوگ ہوئے ہیں جو آج بھی جدید معلوم ہوتے ہیں۔ آج بھی ایسے لوگ ہیں جو دراصل ماضی کی قدروں کو سینے سے لگائے ہوئے ہیں اور آج کے زمانے میں رہتے ہوئے پرانے ذہن کے آئینہ دار ہیں۔ ہمارے ملک میں مجموعی طور پر جدیدیت انیسویں صدی سے شروع ہوتی ہے۔ یہ جدیدیت مغرب کے اثر سے آئی ہے۔ یورپ میں نشاۃ الثانیہ نے ازمنۂ وسطیٰ کو ختم کر دیا۔ ہمارے یہاں نشاۃ الثانیہ مغرب کے اثر سے انیسویں صدی کے وسط میں رونما ہوا۔ یورپ میں جدیدیت کی تاریخ تین سو سال سے زیادہ کی ہے، ہمارے یہاں سو ڈیڑھ سو سال کی۔ اس لئے جدیدیت نے جو رنگ یورپ میں بدلے ہیں ان کے پیچھے کشمکش اور آویزش کی خاصی طویل تاریخ ہے۔ اس کے مقابلے میں ہندوستان میں جدیدیت نوعمر ہے اور ہندوستانی ذہن ابھی تک مجموعی طور پر اور پورے طور پر جدید نہیں ہو سکا ہے۔ اس پر ازمنۂ وسطیٰ کے ذہن کا اب بھی خاصا اثر ہے۔ اگر ذہن جدید بھی ہو گیا ہے تو قومی مزاج جو صدیوں کے اثرات کا نتیجہ ہوتا ہے، اب بھی ازمنۂ وسطیٰ کے تصورات سے نکل نہیں سکا ہے۔ مگر چوں کہ بیسویں صدی میں صدیوں کی منزلیں دہائیوں میں طے ہوتی ہیں اس لئے گذشتہ بیس پچیس سال میں جدیدیت کے ہر روپ اور رنگ کے اثرات ہمارے یہاں ملنے لگے ہیں۔ اس صورت حال کی وجہ سے مجموعی طور پر جدیدیت کے ساتھ انصاف نہیں ہو پاتا، اس کا معروضی طور پر تصور نہیں ہوتا، ایک بڑا گروہ جو ابھی پرانے تصورات میں گرفتار ہے، اس جدیدیت کو مغرب کی نقالی اور اپنی تہذیب سے انحراف کہہ کر اس کی

مخالفت کرتا ہے۔ ایک چھوٹا گروہ جو نسبتاً بیدار ذہن رکھتا ہے اور اپنی ناک سے آگے دیکھنے کی کوشش کرتا ہے، جدیدیت کو اپنانا چاہتا ہے۔ مگر اس گروہ میں بھی دو قسم کے لوگ ہیں۔ ایک وہ جو جدیدیت کی روح کو سمجھتا ہے اور اس کے ہر روپ کا تجزیہ کرکے اس سے مناسب توانائی اخذ کرتا ہے، مگر دوسرا گروہ موجودہ آزادی خیال اور جدید نسل اور قدیم نسل میں خلیج سے فائدہ اٹھاتے ہوئے اپنے وجود کی اہمیت کو منوانے کے لئے اور اپنے مختلف ہونے کا جواز پیش کرنے کے لئے جدیدیت کے نام پر ہر سماجی، اخلاقی اور تہذیبی ذمہ داری سے آزاد ہونا چاہتا ہے۔

اس لئے اس بات کی ضرورت ہے کہ جدیدیت کی اندھی پرستش یا اس پر سستے اور سطحی تبرے کے بجائے اس کا معروضی مطالعہ کیا جائے، اس کی خصوصیات متعین کی جائیں اور ان خصوصیات کی روشنی میں اس کی قدر و قیمت اور ضرورت کو واضح کیا جائے۔ پھر ادب میں اس کا ارتقا آسانی سے دیکھا جا سکے گا اور ہم طرف داری یا جانب داری کے بجائے سخن فہمی اور سنجیدہ شعور کا ثبوت دے سکیں گے۔

ادب میں جدیدیت کے واضح تصور کی ایک خاص اہمیت یہ ہے کہ پہلے جو کام مذہب یا فلسفہ بڑی حد تک انجام دیتا تھا، اب یہ دونوں کے بس کا نہیں رہا۔ ہاں ادب اس خلا کو پر کرنے کی کوشش کر رہا ہے جو مذہب یا فلسفیانہ نظاموں کی گرفت کے ڈھیلے ہونے سے پیدا ہوا ہے۔ ادب اس خلا کو پر کر سکتا ہے یا نہیں یہ ایک علیحدہ سوال ہے، لیکن اس میں شک نہیں کہ سائنس اور ٹیکنالوجی کی ترقی نے عقاید میں بڑے رخنے پیدا کئے ہیں اور جہاں اس نے بے پناہ علم، بے پناہ طاقت، بے پناہ تنظیم، خاصے بڑے پیمانے پر یک سانیت، نئے نئے ادارے، ایک عمومیت اور آفاقیت پیدا کی ہے، وہاں بہت سی نئی مشکلات، نئی الجھنیں، نئے خطرے اور نئے وسوسے بھی دیئے ہیں۔ سائنس اور ٹیکنالوجی سے جو کلچر پیدا ہوا ہے، اس نے مشین سے کام لے کر انسان کو بہت طاقت اور بڑی دولت عطا کی لیکن اس نے انسان کے اندر جو جانور موجود ہے اس کو رام کرنے میں کوئی نمایاں کامیابی حاصل نہیں کی۔ یہ تمام تر سائنس اور ٹیکنالوجی کا قصور

نہیں ہے کیوں کہ سائنس اور ٹیکنالوجی اس معاملے میں غیر جانب دار ہے مگر جب اس نے پرانی بندشوں کو ڈھیلا کیا، پرانے عقائد اور نظریات پر ضرب لگائی تو نئے فتنوں کو بھی جنم دیا۔ پھر اس نے عقل کی پرستش ایک میکانکی انداز سے کی اور اس چیز کو نظر انداز کیا جسے بعض فلسفی حیات بخش عقل اور اقبال عشق کہتے ہیں۔ اس نے باطن اور اس کے اسرار کی اہمیت کو محسوس نہیں کیا۔ اس نے محنت کے ساتھ تفریح کے مواقع بھی پیدا کئے اور تفریح کو سستے ہیجان یا بے معنی مصروفیت کے لئے وقف کر دیا۔ جیسے جیسے تفریح کی ضرورت بڑھتی گئی ویسے ویسے تفریح ایک ایسا زہر بنتی گئی جو بالآخر ذہن کی صحت کو مجروح کر دیتا ہے۔ اس نے ہلاکت کے ایسے آلے ایجاد کئے جن کی وجہ سے انسانیت کا مستقبل ہی مشکوک نظر آنے لگا۔ اس نے جنگوں کو اور ہول ناک بنا دیا اور فوجوں کے علاوہ شہری آبادی کو بھی خطرے میں ڈال دیا۔ اس نے انسان سے فطرت کی آغوش چھین لی اور غدار شہروں کی ویرانی میں اسے تنہائی کا احساس دلایا۔ اس نے فرد پر جماعت کی آمریت لادی اور ایک بے رنگ یک سانیت کی خاطر انفرادی صلاحیتوں اور میلانوں کو مجروح کیا۔ اس نے جبلت کو پست اور عقل کو بلند سمجھا مگر جبلت نے اس سے اپنا انتقام لے لیا۔ چناں چہ سائنس اور ٹیکنالوجی کے پیدا کردہ مسائل کے حل کے لئے کچھ لوگوں نے ایک فلسفیانہ بشریت کا سہارا لیا، کچھ نے ایک طرح کی وجودیت کا اور کچھ نے ایک نئے ہیومنزم کا۔ مگر یہ سب نے محسوس کیا کہ انسانیت کے درد کا درماں صرف سائنس اور ٹیکنالوجی کے پاس نہیں ہے، انسان کو ایک عقیدے، ایک لنگر، ایک سمت اور میلان کی ضرورت ہے اور گو ایسا میلان مذہب یا فلسفہ اب بھی دے سکتا ہے مگر اس کو دلوں میں جاگزیں کرنے کے لئے، اس کے جذبات کو آسودگی اور روح کو شادابی عطا کرنے کے لئے ادب کے راستے فاقہ زدہ جذبات کی سیرابی کا سامان کر کے۔ لفظ کے علامتی استعمال سے اس کا جادو جگا کر، دو تہذیبوں کی خلیج کو پر کیا جا سکتا ہے اور انسانیت کے لئے نشہ اور نجات دونوں کا سامان بہم پہنچایا جا سکتا ہے۔

کہنا یہ ہے کہ ادب میں جدیدیت کے واضح تصور پر موجودہ دور میں ادب کے

صالح رول کا انحصار ہے کیوں کہ اس صالح رول پر انسانیت کی بقا کا دار و مدار ہے۔
انسانیت کی بقا صرف ادب میں نہیں، سائنس میں بھی ہے، مگر صرف سائنس اسے تباہی کی طرف لے جا سکتی ہے اور صرف ادب کے نتائج ہم پچھلے دوروں میں دیکھ چکے ہیں۔ اس لئے جدید ادب کے عرفان پر ادب کا ہی نہیں انسانیت کا مستقبل بھی بڑی حد تک منحصر ہے۔ سائنس اور ادب دونوں اب حقیقت کی تلاش کے دو راستے مان لئے گئے ہیں اور دونوں کے درمیان بہت سی پگڈنڈیاں بھی ہیں اور پل بھی۔
جدید دور میں ادب کی اہمیت اور ادب کے راستے سے انسانیت کی نجات پر زور دینے کی ایک اور وجہ ہے اور وہ ہے سائنس اور ٹیکنالوجی کے دور میں زبان کے امکانات سے ناواقفیت اور لفظ کے امکانات اور لفظ کے جادو اور لفظ اور ذہن کے تعلق اور لفظ کی وضاحت اور ذہن کی براقی اور ادب میں لفظ کے رمزی اور علامتی اور تخیلی اور تخلیقی استعمال کی وجہ سے اس کے شخصیت پر اثر اور پورے آدمی تک اس کی رسائی کی اہمیت۔ پھر یہ بات بھی فطری ہے کہ انسان جو روزی کی جستجو اور جینے کی مہم کے سر کرنے کی تلاش میں سرگرداں رہتا ہے، بعض اوقات ان قدروں کو نظر انداز کر دیتا ہے جو اس کے وجود کو معنویت اور معیار عطا کرتی ہیں، جن سے آدمی انسان بنتا ہے اور جو تہذیب و اخلاق کو ایک قیمتی سرمایہ بناتی ہیں، اس لئے ادب کے ذریعہ سے ان قدروں کو جس طرح جاگزیں کیا جا سکتا ہے اور آئندہ کے لئے بھی نوائے سینہ تاب بنایا جا سکتا ہے، اس کا احساس بھی ضروری ہے۔ ہاں اپنے دور کے فیشن اور فارمولا کی وجہ سے اس کے سارے امکانات، پورے منظر اور پورے وجود کے متعلق غلط فہمی ممکن ہے جسے دور کرنا ہر لحاظ سے ضروری ہے۔

جدیدیت کسے کہتے ہیں؟ وہ کون سی آواز ہے جو اس دور کے ادیبوں اور شاعروں کے یہاں مشترک ہے خواہ یہ شاعر اور ادیب ایک دوسرے سے کتنے ہی مختلف کیوں نہ ہوں۔ وہ کون سی خصوصیت ہے جو ہم کسی نہ کسی طرح پہچان لیتے ہیں اور جب کسی فن پارے میں اسے پاتے ہیں تو بے ساختہ اس سے محبت یا نفرت کرنے لگتے ہیں۔ اس خصوصیت، آواز،

مزاج یا روح کو ہم کیسے واضح کریں۔ کیا یہ الہام ہے۔ کیا یہ علامتی رنگ ہے۔ کیا یہ پرائیویٹ حوالہ (REFRENCE) ہے۔ کیا یہ مختلف اور متضاد آوازوں کے ٹکرانے کا دوسرا نام ہے؟ کیا یہ ابدی قدروں کے بجائے وقتی اور ہنگامی قدروں کی عکاسی ہے؟ کیا یہ تعمیم کے بجائے منفرد یا شخصی انداز کہی جا سکتی ہے؟ کیا اس کی روح طنزیاتی ہے یا کنایاتی اور بہ ظاہر ایک سنجیدگی اور اس سنجیدگی کے پردے میں طنز جسے ہجو ملیح بھی کہہ سکتے ہیں؟ کیا یہ ہیرو پرستی کے خلاف اعلانِ جنگ کا نام ہے اور ہر ہیرو کے مٹی کے پاؤں دکھا کر سب کو ہیرو بنانے کا حیلہ؟ کیا بت شکنی کے پردے میں یہ ایک نئی بت پرستی ہے؟ کیا اس کا مقصد محض کسی شہرت کی سطحیت کو واضح کرنا اور کسی آئیڈیل ادارے یا شخصیت کے ساتھ جو جذباتی غلاف ہے اس کا پردہ چاک کرنا ہے؟ کیا یہ انسان کی بلندی کا رجز ہے، یا اس کی پستی کا المیہ؟ کیا یہ سائنس کا قصیدہ ہے یا اس کا مرثیہ؟ کیا یہ علوم کی روشنی سے ادب کے کاشانے کو منور کرنے کا دوسرا نام ہے یا ایک نوزائیدہ بچے کے حیرت، خوف اور جستجو کے جذبے کی مصوری؟ کیا یہ انسانی شعور کے ارتقا کی تازہ ترین کہانی کا باب ہے یا اس کے لاشعور کے تہ در تہ رازوں سے پردہ اٹھانے کی کوشش؟ کیا یہ روایت، فن، قدیم سرمائے کی صدیوں کی کمائی سے محرومی اور اس پر ہٹ دھرمی کی آئینہ دار ہے یا یہ بے زاری ناواقفیت کی بنا پر نہیں بلکہ سچی بے اطمینانی اور تجربے کی آخری حدوں کو ضبطِ تحریر میں لانے کا نام ہے؟ یہ اور ایسے بہت سے سوالات ہیں جو کیے جا سکتے ہیں اور لطف یہ ہے کہ ان میں سے ہر سوال ایک جواب بھی رکھتا ہے جو اپنی جگہ غلط نہیں، مگر تعبیروں، توجیہوں، تصویروں کے اس جنگل میں ایک واضح اور جامع تصور آسان نہیں۔ پھر بھی یہ کوشش ضروری ہے۔

پہلے اس سلسلے میں کچھ شاعروں کی روح کی پکار سن لینا چاہیے۔ یہ طریقہ گو سائنس اور فلسفے کا نہ ہو لیکن اس سے بہت سے مسائل خود بہ خود حل ہو جائیں گے۔

بودلیئر اپنی ایک نظم میں دو آوازوں کا ذکر کرتا ہے۔ ایک کہتی ہے کہ زمین ایک میٹھا کیک ہے۔ اگر تم اسے کھا لو تو بے پناہ مسرت ملے گی اور تمھاری بھوک بھی اسی زمین کے برابر کی ہو جائے گی۔ دوسری کہتی ہے آؤ خوابوں میں سفر کرو، جو معلوم ہے اس کے

آگے۔ پھر وہ کہتا ہے کہ اس وقت سے میرے زخم، میرے مقدر کا آغاز ہوتا ہے۔ وجود کی وسعت کے بعد، تاریک غار میں، میں عجیب دنیائیں دیکھتا ہوں اور اپنی غیر معمولی بصیرت کے جلوے کی سرشاری میں ایسے سانپ اپنے پیچھے گھسیٹتا پھرتا ہوں جو میرے جوتوں کو کاٹتے ہیں۔ ایک دوسری نظم میں وہ سستے اوزان کو ایک ایسے جوتے سے تشبیہ دیتا ہے جو بہت بڑا ہے اور اس قسم کا ہے کہ ہر پاؤں میں آسکتا ہے اور ہر پاؤں سے اتارا جا سکتا ہے۔ ایک اور جگہ کہتا ہے کہ خطابت (ELO[illegible]NCE) کی گردن مار دو اور جب یہ کر رہے ہو تو قافیہ کی بھی کچھ اصلاح کر دو کیوں کہ اگر ہم اس پر کڑی نگاہ نہ رکھیں تو نہ معلوم یہ کیا گل کھلائے۔ ایک اور نظم میں کہتا ہے کہ، یہ عجیب بات ہے کہ منزل ہمیشہ بدلتی رہتی ہے اور چوں کہ یہ کہیں نہیں ہے، اس لیے کسی جگہ بھی ہو سکتی ہے، انسان جس کی امیدیں کبھی مضمحل نہیں ہوتیں، ہمیشہ ایک پاگل کی طرح آرام کی تلاش میں دوڑتا رہتا ہے۔ مگر سچا مسافر جو نئے سفر کی خاطر نکلے، جس کے ساتھ سفر میں غبارے کی طرح ہلکا دل ہو۔ جو اپنی تقدیر سے گریز نہ کرے اور ہمیشہ کہے چلو بغیر جانے کہ کیوں :

لارکا کی ایک نظم میں خانہ بدوشوں کی شہری محافظوں کے ایک دستہ سے لڑائی دیکھیے۔

جج محافظ دستے کے ساتھ زیتون کے درختوں سے ہو کر آتا ہے، خون جس میں کھپلن ہے اپنی خاموش ناگ دھنی میں کراہتا ہے۔

والٹ وہٹمین خطاب کر رہا ہے :۔

ادوار اور گزرے ہوئے واقعات عرصے سے وہ مسالہ جمع کر رہے ہیں جن کو مناسب سانچہ نہیں ملا۔

امریکہ معمار لایا ہے اور اپنے مخصوص اسالیب

ایشیا اور یورپ کے غیر فانی شاعر اپنا کام کر چکے اور دوسرے کروں کو رخصت ہوئے

ایک کام باقی ہے۔ انھوں نے جو کچھ کیا ہے اس پر بازی لے جانے کا کام

ایسٹ کوکر نظم میں ایلیٹ اپنی ابلاغ کی مشکلات اس طرح بیان کرتا ہے :۔

بس میں یہاں ہوں، درمیانی راستے میں، بیس سال مجھے ملے۔
بیس سال جو زیادہ تر ضائع ہوئے
لفظوں کا استعمال سیکھنے کی کوشش کرتے ہوئے، اور ہر کوشش
ایک بالکل نیا آغاز ہے اور ایک مختلف قسم کی ہار
کیوں کہ آدمی صرف یہ سیکھ پایا ہے کہ لفظوں سے کس طرح بازی لے جائے
ان چیزوں کے لئے، جو اسے اب کہنا نہیں ہیں، یا اس طرح جس طرح
اب وہ انھیں کہنے کے لئے راضی نہیں ہے۔ پس ہر کوشش
ایک نیا آغاز ہے، واضح تلفظ پر ایک حملہ
میلے ساز و سامان سے جو برابر ناقص ہوتا جاتا ہے
جذبے کی غیر قطعیت کے عمومی ہجوم میں

ایک اور جگہ کہتا ہے :

مسافرو آگے بڑھو، ماضی سے فرار نہ کرتے ہوئے
مختلف زندگیوں میں، یا کسی مستقبل میں
تم وہی نہیں ہو جنھوں نے اسٹیشن چھوڑا تھا
یا جو کسی ٹرمنس تک پہنچ گئے

مایا کووسکی نعرہ لگاتا ہے :

جہاں آدمی سے اس کی نظر کاٹ دی گئی ہے
بھوکوں کے سروں کے قریب جو ابھرتے ہیں
انقلاب کے کانٹوں دار تاج میں
میں انیس سو سولہ کو طلوع ہوتے ہوئے دیکھتا ہوں
اور تمھارے ساتھ میں اس کا پیش گو ہوں

اور :

ہمارا سیارہ محبت کے لئے مناسب وموزوں نہیں ہے
ہمیں اپنی مسرت مستقبل میں سے چیز نکالنا ہے
اس زندگی میں مرنا مشکل نہیں ہے
زندگی کرنا، یقیناً زیادہ مشکل ہے

آڈن "پہلی ستمبر" میں کہتا ہے:

میرے پاس جو کچھ ہے ایک آواز میں ہے
جس سے بار بار لپٹے ہوئے جھوٹ کو کھول دوں
وہ رومانی جھوٹ جو سڑک پر چلنے والے شہرانی آدمی کے دماغ میں ہے
اور اقتدار کا جھوٹ
جس کی عمارتیں آسمان کو ڈھونڈھتی ہیں
ریاست —— ایسی کوئی چیز نہیں ہے
اور کوئی تنہا وجود نہیں رکھتا
بھوک کوئی چارہ کار نہیں دیتی
نہ شہری کو اور نہ پولیس کو
ہمیں ایک دوسرے سے محبت کرنا ہے یا مرجانا ہے۔

کنگسلے امس (KINGSLY AMIS) "POETS OF 1950" میں کہتا ہے۔ اب کوئی فلسفیوں، مصوروں، ناول نگاروں یا نگار خانوں یا دیومالا یا بیرونی ملکوں کے شہروں کے متعلق اور نظمیں نہیں چاہتا۔ کم سے کم میں توقع کرتا ہوں کہ کوئی نہیں چاہتا۔ اور فلپ لارکن کہتا ہے۔ مجھے روایت پر کوئی اعتقاد نہیں، نہ ایک عام اساطیری زنبیل میں اور نہ نظموں میں کبھی کبھار دوسری نظموں یا شاعروں کی طرف اشارے۔ آڈن نے بہت پہلے اس شاعری کی طرف اشارہ کیا تھا جو ترس میں ہے، رابرٹ گریوز کہتا ہے کہ مایوسی سے ایک اسٹائل سیکھو، لارکن کہتا ہے "بدی میرے دوست صرف یہی ہے۔ ایک سچ جسے ہم نہیں سمجھتے" ڈگلس کہتا ہے کہ آج جذباتی ہونا اپنے لئے اور دوسروں کے لئے خطرناک ہے۔

رومانی شاعر اپنے آپ کو ایک ہیرو سمجھتا تھا۔ سماج اسے کچھ سمجھے اسے اپنے پر بھروسہ تھا۔ وہ اپنی مخصوص نظر کی مدد سے سماج کو فائدہ پہنچانا چاہتا تھا اور سیاسی لیڈر اور پیغمبر کا بار اٹھانے کے لئے بھی تیار تھا۔ جدید شاعر کو جو بصیرت ملی ہے وہ اسے اپنے کو سمجھنے کے لئے استعمال کرتا ہے۔ رومانی شاعر کے لئے بچپن روح کی آواز سننے کے لئے ایک کھوئی ہوئی معصوم جنت تھا۔ جدید شاعر کے لئے بچپن میں بلوغ کے قبل از وقت اشارے بھی ہیں۔ اب فن کار جس دنیا کو دیکھتا ہے نہ صرف اس دنیا کے متعلق بلکہ اپنے متعلق بھی اس کے دل میں شکوک پیدا ہوتے ہیں۔ اس وجہ سے تخلیق کے متعلق اس کا تصور بدل گیا ہے۔ جدید شاعری سے پہلے نظم آئینے کی طرح شفاف ہوتی تھی۔ مواد جتنا پیچیدہ ہے اتنی ہی فن میں مہارت کی ضرورت ہے۔ کہتی ہے مری طبع تو ہوتی ہے رواں اور روانی بات۔ جدید شاعر یہ دیکھتا ہے کہ مصرع خیال سے مطابقت رکھتا ہے یا نہیں اور ایک پیچیدہ بحث اتنی ہی الجھی ہوئی اور اکھڑی اکھڑی زبان میں بیان کرتا ہے تاکہ خیال کے موڑ، اس کا ابہام اور اس کا تضاد سب آجائے۔ گو اس کی وجہ سے جدید شاعری کے پڑھنے والے کم ضرور ہوئے مگر اس کا ابہام، اور خطابت کے خلاف اس کا جہاد دراصل ذہن کی اس رو کو پکڑنے کی کوشش ظاہر کرتا ہے جس کے لئے موجودہ الفاظ یا تو ناموزوں ہیں یا بے جان۔ دل چسپ بات یہ ہے کہ جدید یوروپی شاعر یونان کی دیومالا اور اس کے ادب اور اپنی ساری یونانی اور لاطینی میراث کو نظر انداز نہیں کرتا بلکہ اس سے اپنے حالات کی تعبیر کرنے اور اس کی ترجمانی کرنے کے لئے رمز، علامت اور اشارے لیتا ہے مگر ہمارے یہاں اکثر یہ لاعلمی ملتی ہے۔ پھر جدید شاعر ایک حس کو دوسری حس میں بیان کرتا۔ لارکا کے یہاں خون جو بہہ رہا ہے بولنے لگتا ہے اور زمین پر سرخ تقاطر اپنے رنگ سے نہیں بلکہ اپنی مفروضہ خاموش دھن سے محسوس کیا جاتا ہے۔ جدید شاعر بیان کے بجائے تبصرے پر زور دینے کی وجہ سے حسیات کے بیانوں کو ملا دیتا ہے۔ آواز بھی حسیات اور رشتوں کو ظاہر کرنے کے لئے استعمال کی جاتی ہے۔ غرض شاعر کا ٹاہرا ذہن، سیاست کے فریب سے اس کا

نکل آنا، ایک مخصوص بصیرت پر اصرار، ماضی کے متعلق بدلا ہوا رویہ، فن میں کمال کا مختلف تصور اور خود اس کے ذہن کی الجھنیں یہ سب اس کو پرانے شاعر سے علیحدہ کرتی ہیں۔ کلاسیکل ہیومنزم نے حسن کا جو تصور دیا تھا، اس میں چوں کہ اکتا دینے والی یکسانیت آگئی تھی اس لئے بدصورتی کے حسن کو دیکھنے کی سعی شروع ہوئی۔ ادب پر مذہب اور اخلاق اور سماج کی گرفت بہت سخت رہی تھی، اس لئے ان تینوں کے بارے میں آہستہ آہستہ آزاد خیالی آئی لیکن جدید شاعر کا زبان اور وقت کے متعلق جو تصور ہے وہ بنیادی تبدیلی ظاہر کرتا ہے

انگلستان کے رومانی شعرا نے ایک ایسی ڈکشن کی ضرورت محسوس کی جو عام بول چال کے قریب ہو۔ ورڈس ورتھ نے اس کی وکالت کی مگر اسے نہ پا سکا۔ بائرن اسے پا گیا لیکن اس کی وکالت نہ کر سکا۔ ٹینی سن اور آرنلڈ گرینڈ اسٹائل کو واپس گئے۔ براؤننگ جہاں اپنی ایجاد کا ثبوت دیتا ہے وہاں بھی ادب کے آہنگ کو برتتا ہے نہ کہ بول چال کے۔ روایت کے فارم، اس کے آہنگ اور اس کی زبان سے بھرپور بغاوت والٹ وہٹمن کے یہاں ملتی ہے۔ وہٹمن کی وجہ سے آزاد نظم کو مدد ملی جو جدید شاعری کا نمایاں میڈیم ہے۔ مگر وہٹمن کی تقلید وہی شاعر کر سکتا تھا جو اپنے پیام میں اتنا سرشار ہو کہ اس کی خطابت بھی اس پیام کی گرمی کی وجہ سے فطری معلوم ہوتی ہو۔ ہاں مایاکووسکی اور پابلو نرودا دونوں اس سے خاصے متاثر ہیں کیوں وہ بھی وہٹمن کی طرح اپنے آپ کو آنے والے دور کا نقیب سمجھتے ہیں۔ نئی شعری زبان اور اس کا آہنگ لافورج (LAFORGUE) سے زیادہ متاثر ہیں۔ لافورج کے یہاں سنجیدہ لہجے میں طنز چھپی ہوئی ہے اور اسے شہروں کی مخصوص بولی، لوگ گیت، عام موسیقی کی محفلوں کے ترنم خاصا احساس ہے۔ ایلیٹ نے پروفراک کی زبان اس سے سیکھی۔ لافورج نے وزن یا قافیہ دونوں کو چھوڑا نہیں، مگر قافیے کی پابندی ایک مقررہ قاعدے کے مطابق ضروری نہیں سمجھی۔ لافورج کے یہاں وقت یا تصور تکرار کے ایک چکر کے مطابق ہے جس میں وہی واقعات جو ادب کی تاریخ میں ایسے ہی واقعہ کی یاد دلاتے ہیں یا بچپن یا کسی پریوں کی کہانی

سے لیے گئے ہیں، بار بار آتے ہیں۔ اس سے مذہب کے متعلق نیا تصور نکلتا ہے۔ یہاں کسی دینیات یا مسلک کے بغیر خدا یا مذہبی عقیدے کا تجزیہ ہے، گو ایلیٹ جیسے شعرا کے یہاں رومن کیتھولک عقیدے کی طرف واپسی بھی مل جاتی ہے۔

جب شاعر کے پاس کوئی ایسا عقیدہ نہ رہا جو اس کے پورے وجود کو معنی و مقصد دے سکے۔ جب اسے کسی پیام سے دلچسپی نہ رہی، جب وہ فلسفے، سیاست، مذہب اور اخلاق کی گرفت سے آزاد ہونے کی کوشش کرنے لگا اور جب اس نے کائنات کو سمجھنے یا سمجھانے کی کوشش چھوڑ کر اپنی ذات کے عرفان کی کوشش کی اور اپنے تجربے کا تجزیہ بھی اسے عزیز ٹھیرا تو اسے ایسی زبان کی ضرورت نہ رہی جو اپنی ذات سے باہر دیکھنے والے شعرا کے واضح اظہار کے لئے کافی تھی، مگر اس کے مختشر جذبات کی ترجمانی سے قاصر تھی۔ اس کے لئے کبھی سرریلزم کے ذریعہ وجدان کے سرچشموں تک پہنچنے کی کوشش ہوئی، کبھی علامتی اظہار کی۔ یہاں پرانے قصوں، روایتوں، دیومالا سے بڑی مدد ملی جن کے پیرائے میں ان کیفیتوں کا اظہار ممکن ہو سکا جو صاف اور واضح اور براہ راست اظہار میں ممکن نہ تھا۔ علامتی اظہار بالواسطہ اظہار کا وہ طریقہ ہے جو اس دور میں اس لئے مقبول ہوا کہ یہ دور کوئی سبق دینے یا کسی قصے کی زیبائش کرنے کا قائل نہیں بلکہ ان ننگے لمحوں کی مصوری کا قائل ہے جو کبھی کبھار اور بڑی کاوش کے بعد یا بڑے ریاض کے بعد ہاتھ آتے ہیں۔ اس علامتی اظہار میں نہ صرف اساطیری سرمائے سے کام لیا گیا بلکہ نئے (MYTH) بھی ایجاد کئے گئے۔ یہی وجہ ہے کہ عام پڑھنے والوں میں یہ طرز مقبول نہ ہو سکا۔ مگر جدید شاعری کا یہ نمایاں میلان اس لئے بن گیا کہ اس میں شاعر کے روح کے ریگستان میں سفر کی ہر منزل اور ہر موڑ کا اس طرح گہرا احساس دلانا ممکن ہو گیا اور پھر زبان کو بھی اس اظہار کے ذریعہ سے نئی وسعتیں، گہرائیاں اور امکانات ملے۔

غرض آزاد نظم کے فروغ اور اس میں علامتی اظہار کو ہم جدیدیت کا خاص اظہار کہہ سکتے ہیں۔ ایلیٹ نے کسی جگہ کہا ہے کہ کسی قوم کی واردات میں کم چیزیں اتنی اہم ہیں جتنی شاعری کے ایک نئے فارم کی ایجاد۔ یہ نیا فارم نہ صرف بدلے ہوئے حالات

سے وجود میں آتا ہے اور تجربے اور اس کی تعبیر و تشریح کے لئے نئے امکانات دیتا ہے بلکہ ایک نئی ذہنی رو کو عام کرتا ہے جو بالآخر کسی نہ کسی طرح اس کے پورے حلقے کو متاثر کرتی ہے۔ شاعر اب اپنے سے باتیں کرتا ہے اور اس لئے اس کا لہجہ شخصی، دھیما اور کہیں کہیں بول چال کی زبان کی طرح اکھڑا اکھڑا ہے۔ اس لئے اب اسے مجمع کی ضرورت نہیں، بلکہ ایسے پڑھنے والے کی ضرورت ہے جو اس شخصی لہجے پر کان دھرے اور اسے سمجھ سکے۔ یعنی شاعر سے یہ مطالبہ اب ضروری نہیں رہا کہ وہ سب کو اپنی بات سمجھا سکے، بلکہ پڑھنے والے سے یہ مطالبہ ضروری ہو گیا ہے کہ وہ اس ذہنی سفر میں شاعر کا ساتھ دے سکے، اس کے اشارے کنائے سمجھ سکے۔ آج کا شاعر ایسی زبان استعمال کرتا ہے جو بیسویں صدی کے ذہن، بول چال کے طریقے، آہنگ، اور نمائندہ میلانات کا ساتھ دے سکے۔ بہت سے پڑھنے والے یہاں ابھی اٹھارہویں اور انیسویں صدی کی فضا یا مشہور اساتذہ کے اسلوب سے مناسبت ڈھونڈھتے ہیں اور جب نہیں پاتے تو اس جدیدیت کو ہی کوئی مرض سمجھنے لگتے ہیں۔ ایزرا پاؤنڈ کے اس مشورے کو نئے شاعروں نے قبول کر لیا ہے کہ اپنی شاعری کو نیا بناؤ۔ آج شاعری ان مقاصد کے لئے استعمال نہیں ہوتی جو نثر میں زیادہ کامیابی سے یا بہتر طور پر پورے کئے جا سکتے ہیں۔ اگر شاعر کے پاس صرف خیالات ہیں جن کا وہ پرچار کرنا چاہتا ہے یا کسی ذاتی ضرورت کی وجہ سے جن کا تجزیہ کرنا چاہتا ہے، تو وہ بھی وہ نثر میں کرتا ہے۔ شاعری میں خیالات صرف مجرد خیالات کی شکل میں نہیں آتے بلکہ شاعرانہ تجربے کی صورت میں آتے ہیں۔ یہ خیالات کی ایک دنیا کی طرف اشارہ کرتے ہیں، یہ ایک علامت ہیں جو دوسری علامتوں سے جڑی ہوئی ہے اور ایک ایسی وحدت کا کام دیتے ہیں جس کی جڑیں شاعر کی زندگی اور اس کے قومی شعور میں دور تک پھیلی ہوئی ہیں۔ بہترین جدید شاعری میں جہاں خیالات ہیں، خواہ وہ سیاسی ہوں یا سماجی یا فلسفیانہ تو وہ بقول ایلیٹ کے صرف یہ ظاہر کرتے ہیں کہ ان خیالات کے ہجوم میں گھرا ہوا شاعر کیا محسوس کرتا ہے۔ جدیدیت خیالات کی آقائی میں ہے نہ کہ غلامی میں۔ جدید شاعر

کوچوں کہ موجودہ زندگی کے مختلف اور متضاد عناصر میں ایک ذہنی تنظیم پیدا کرنی ہوتی ہے اس لئے اس تنظیم کے لئے اسے مجرد خیال سے مخصوص اور ٹھوس تجربے تک اور پھر مجرد خیال تک جست لگانی ہوتی ہے۔ اسے ذہن اور جذبے دونوں میں ایک نئی وحدت قائم کرنی ہوتی ہے اور ذہن کو اس صحت اور سادگی تک لانا پڑتا ہے جس میں مانگے کے یا دوسروں کے لادے ہوئے خیالات نہیں بلکہ فرد کے تجربے کی صداقت ہو۔ یہ صداقت سائنس کے نئے نئے انکشافات سے کم اہم نہیں ہے۔ ہماری زندگی بڑی پستی میں بسر ہو رہی ہے۔ مگر ہماری دست رس خیالات تک ہے۔ آج فرد میں خلوص کی اور دیانت کی جو کمی ہے جدید شاعری اس کمی کو پورا کرنے کی کوشش کر رہی ہے۔ جدید شاعری کچھ کہتی نہیں، کچھ کرتی ہے۔ اس کے نزدیک شاعری نثر سے زیادہ خوب صورت یا زیادہ زوردار پیرایہ اظہار نہیں ہے۔ جو لوگ روایتی شاعری کے عادی ہیں وہ اس بات پر خفا ہوتے ہیں کہ جدید شاعری سے ایک مرتب سلسلہ خیالات اور ایک مرکزی تصور انھیں نہیں ملتا۔ جدید شاعری ایک شخصی اور نجی اسرار بن گئی ہے۔ یہ فرد کی تنہائی کا عکس ہے۔ آج انسان اپنی کائنات میں کوئی اطمینان کا گوشہ نہیں بنا سکتا۔ ایسا معلوم ہوتا ہے کہ وہ اس نظام سے الگ ہے۔ وہ جب دیکھتا ہے کہ اس کے حلقے میں وہ پورا خیال نہیں ہے جو پہلے اس کے پاس تھا اور اس کے اپنے باطن میں ایسی پیچیدگیاں ہیں جن سے وہ بے خبر تھا، تو وہ پریشان ہو جاتا ہے۔ سماج میں گروہ بندی، مذہب کی بندشوں اور روایت کے رشتہ کا ڈھیلا ہونا، تبدیلیوں کی تیز رفتاری، یہ سب باتیں شاعر کو اپنی دنیا اور گرد و پیش کی دنیا میں تعلق پیدا کرنے سے روکتی ہیں، وہ اپنے آپ سے اپنا رشتہ قائم نہیں کر پاتا۔ تنہائی سے گھبرا کر وہ اور زیادہ تنہائی کی منزلیں طے کرتا ہے۔ وہ تعلیم سے گھبراتا ہے۔ نظریات اسے خوف زدہ کرتے ہیں۔ افادی، اخلاقی، سیاسی شاعری اسے زہر لگتی ہے۔ یہ خیالات سے بغاوت نہیں، دوسروں کے خیالات کا غلام ہونے سے بیزاری ہے لیکن ان سب باتوں کے پیچھے ایک نئے عقیدے کی جستجو بھی ہے، یہ ہے ایک شخصی عقیدہ۔

اب نظم پر کوئی ڈیزائن لادا نہیں جاتا۔ یہ خیال کی رو ہے، زندہ، مانوس، محسوس کیا ہوا خیال، جس نے نظم کو ایک تنظیم عطا کی ہے۔ بڑی شاعری بڑے خیالات سے وجود میں نہیں آتی۔ شاعری ترس میں بھی ہے، غصے میں بھی، فریب سے نکلنے میں بھی۔ یعنی شاعری اس ہیجان اس تخمیر میں ہے جو غم، غصہ، طنز، کوئی بھی کیفیت پیدا کر سکتا ہے۔ نثر میں آپ اپنی بات دوسروں تک پہنچاتے ہیں، نظم میں اپنے تک۔

ادب جس طرح فلسفے، سیاست، مذہب، اخلاق کی بندشوں سے شاعری میں آزاد ہو کر جلا پذیر ہوا ہے، اسی طرح ناول میں بھی اس نے اپنی آزادی کی کوشش کی ہے گو ناول کے ارتقا کو دیکھتے ہوئے یہاں چست قصے سے کردار نگاری تک اور کسی عہد کی تہذیب سے خاندانوں کے عروج و زوال کی داستان تک حقیقت نگاری کے کئی رنگ ملتے ہیں مگر لارنس، جوائس، ٹامس مان، کافکا، کامیو، گراہم گرین، ہیمنگ وے، سال بیلو تک یہ بات واضح ہو گئی کہ اب ناول ماضی کی تہذیب کو رد کرتا ہے اور اس لئے اس پر طنز کرنے پر مجبور ہے اور اس کا کھوکھلا پن دکھائے بغیر اسے چارہ نہیں۔

ناول اب فرد کی تنہائی، اس کی قنوطیت، اس کے احساس شکست کا آئینہ دار ہے۔ اس لئے اس کے گرد کوئی منظم اور مربوط قصہ نہیں بن سکتا۔ سرل کانولی نے غلط نہیں کہا تھا "مغرب کے عام باغوں کے اب بند ہونے کا وقت ہے اور آج سے ایک فن کار صرف اپنی تنہائی کی گونج اور اپنی مایوسی کی گہرائی سے پہچانا جائے گا۔" اس گہرائی کی وجہ سے جوائس کے تجربات جدیدیت رکھتے ہوئے زیادہ معنی خیز نہیں معلوم ہوتے۔ لارنس کی خون کی پکار سائنسی میکانیت کے خلاف رد عمل کی وجہ سے اہمیت رکھتے ہوئے، اپنے فلسفے کی وجہ سے نہیں بلکہ انسانی جذبات کی تہہ تک پہنچنے کی کوشش کی وجہ سے قابل قدر رہے گی۔ مگر ابھی ایک عرصے تک کافکا کی معنویت پر غور کیا جائے گا جو کہتا ہے کہ "ہمارا فن صداقت کے سامنے خیرگی ہے۔ وہ روشنی جو چہرے کو مسخ کر رہی ہے سچ ہے، مگر اور کچھ سچ نہیں۔" کافکا سے پہلے کسی نے اندھیرے کو اس قدر صفائی سے پیش نہیں کیا۔ نہ مایوسی کی دیوانگی کو اس قدر سنجیدگی اور ہوش

ہے۔ اس کی شکست وریخت میں ایک دیانت ہے۔ وہ ایک دھوکے باز دنیا کے نظام اخلاق کا ناپنے والا ہے اسی طرح کامیو جو نراج کو تنظیم نہیں بلکہ نراج ہی کہتا ہے، وہ اس نسل کا ترجمان ہے جو دہشت کے اس عہد میں بھی جسے عام کساد بازاری، عالم گیر جنگ، آمریت سے سابقہ رہا اور جسے دوسری جنگ عظیم کے بعد حقیقی امن کے بجائے سرد جنگ کی اعصابی کیفیت ملی۔ کامیو نے یہ دیکھ لیا تھا کہ ہمارے دور کی دہشت اور بے چینی کی ذہنی بنیاد اٹھارویں اور انیسویں صدی کے آئڈیالوجیوں کی عطا کی ہوئی ہے۔ مغرب ذہن کے پیچھے بے تحاشا دوڑ رہا تھا۔ اس نے عقل کی فرعونیت کو جنم دیا جو بہت دن بعد ترقی کرتے کرتے جنگوں، جیل خانوں اور جلادوں کے تشدد میں ظاہر ہوتی۔ آئڈیالوجی جس طرح انسان سے اس کی انسانیت چھین لیتی ہے۔ اس پر کامیو نے بہت زور دیا۔ اس لئے اس کے نزدیک انسانیت کے ایک نئے احساس کی ضرورت ہے جس کے لئے کلاسیکی اعتدال خصوصاً یونانی شاعری کے ہیرو لولیسز کی مثال دی جاسکتی ہے جو ٹرائے کے مہم بازوں میں سب سے زیادہ انسانیت رکھتا ہے۔ اس کے (STATE OF SIEGE میں وہ ایکٹر جو پلیگ کی نمائندگی کرتا ہے جس سے مراد جدید دنیا ہے اور جو آمریت کی زندگی کی تنظیم کی طرف اشارہ کرتا ہے، ان لوگوں سے جنھیں اس نے ابھی زیر کیا ہے، کہتا ہے کہ اُن کی موت بھی منطق اور STATISTICS کے مطابق ہوگی۔ مگر اس کے REBEL کی فریاد میں امید کی کرن ہے۔ کامیو کی یہ بات دل چسپ ہے کہ آج ہمیں خیر کے لئے صفائی پیش کرنی پڑتی ہے۔

یہ ایک معنی خیز بات ہے کہ آئیڈیلزم نے فلسفے نے جو جدیدیت نے قریب قریب ترک کر دیا ہے ماضی میں بہت بڑا ادب پیدا کیا۔ مارکسزم نے ہمیں اتنا بڑا ادب نہیں دیا۔ ہاں وجودیت EXISTENTIALISM کے علم برداروں میں سارتر اور کامیو کی عظمت سے انکار نہیں کیا جاسکتا۔ یہ بھی قابل توجہ بات ہے کہ مجموعی طور پر جدید فکر مارکسزم سے اس طرح متاثر نہیں ہے جس طرح آج سے تیس سال پہلے تھی۔ آج اس پر وجودیت کا اثر زیادہ گہرا ہے۔ مارکسزم کی سرد عقلیت کے مقابلے میں وجودیت

کا محسوس کیا ہوا خیال (FELT TOUGH) ادیبوں کو زیادہ متاثر کرتا ہے۔ گویہ بات واضح ہے کہ نظریہ شاعر یا ادیب پیدا نہیں کرتا بلکہ۔ شاعر، ادیب اپنے مخصوص حالات اور مزاج کی افتاد کی بنا پر کسی نظریے سے متاثر ہوتے ہیں۔ جدیدیت نے اس لحاظ سے ایک اور بات واضح کی ہے۔ وہ مجموعی طور پر آئڈیالوجی کے خلاف ہے، فلسفے کے نہیں۔ آئڈیالوجی کو وہ ایک پرچم سمجھتی ہے جو فرد اور جماعت کو عمل پر آمادہ کرے۔ فلسفہ بہرحال حریت فکر کو ظاہر کرتا ہے۔ ادیب اور فن کار اس کا پابند نہیں، ہاں اس سے اپنے طور پر کام لیتا ہے۔

اس دور کو ژید GIDE اخلاق اور خلوص کا مقابلہ کہتا ہے۔ موجودہ صنعتی ترقی نہ اخلاقی برتری کا نہ بہتر ذہنیت کا دعویٰ کر سکتی ہے۔

کامیو کہتا ہے "ذہن اس لئے پراگندہ نہیں ہے کہ ہمارے علم نے دنیا کو اتھل پتھل کر دیا ہے بلکہ اس لئے کہ ذہن ابھی اس حشر کو ہضم نہیں کر سکا ہے۔"

پھر بھی جدیدیت صرف انسان کی تنہائی، مایوسی، اس کی اعصاب زدگی کی داستان نہیں ہے۔ اس میں انسانیت کی عظمت کے ترانے بھی ہیں۔ اس میں فرد اور سماج کے رشتے کو بھی خوبی سے بیان کیا گیا ہے، اس میں انسان دوستی کا جذبہ بھی ہے، مگر جدیدیت کا نمایاں روپ آج آئڈیالوجی سے بے زاری، فرد پر توجہ، اس کی نفسیات کی تحقیق، ذات کے عرفان، اس کی تنہائی اور اس کی موت کے تصور سے خاص دلچسپی ہے اس کے لئے اسے شعر و ادب کی پرانی روایت کو بدلنا پڑا ہے، زبان کے رائج تصور سے نپٹنا پڑا ہے، اسے نیا رنگ و آہنگ دینا پڑا ہے، اس کے اظہار کے لئے اسے علامتوں کا زیادہ سہارا لینا پڑا ہے۔ سوسن لینگر نے غلط نہیں کہا ہے۔ آرٹ ایسے فارم کی تخلیق ہے جو انسانی جذبات کی نقالی نہیں کرتے ان کی علامت ہوتے ہیں۔ اردو ادب کے طالب علموں کو جدیدیت کے ہر روپ کا معروضی طور پر مطالعہ کرنا چاہئے اور فیشن یا فارمولا کے چکر سے نکل کر اپنے ذہن کو جدیدیت کی روح سے آشنا کرانا چاہئے۔ وہ ازمنۂ وسطیٰ کے ذہن کو لے کر جدید دور کی بھول بھلیاں میں

اپنا راستہ تلاش نہیں کر سکتے۔ جدیدیت غالب کے الفاظ میں یہ دعوی کر سکتی ہے۔

بہ وادی کہ در آں خضر را عصا خفت است
بہ سینہ می سپرم راہ، گرچہ پا خفت است

شمس الرحمٰن فاروقی

مغرب میں جدیدیت کی روایت

کپلنگ کا بدنام زمانہ قول "مشرق مشرق ہے اور مغرب مغرب، اور دونوں کا نقطۂ اتصال کوئی نہیں" ہندوستان اور یورپ دونوں کے دانش وروں کا ہدف ملامت رہا ہے، اور اس میں کوئی شبہ نہیں کہ جس جذبہ کے تحت یہ بات کہی گئی وہ یقیناً قابل اعتراض تھا۔ لیکن کپلنگ سے کوئی خاص ہم دردی نہ رکھتے ہوئے بھی میں یہ کہوں گا کہ مشرق و مغرب کے قومی مزاج میں کچھ ایسے بنیادی اختلافات ہیں جن کو کسی بھی صورت سے سلجھایا نہیں جا سکتا۔ مغرب میں توکل کا مادہ بالکل نہیں، مشرق کے فلسفہ کی بنیاد توکل پر ہے۔ مغرب تجربہ اور تبدیلی کو خوش آمدید کہتا ہے، مشرق تجربہ اور تبدیلی کو شک کی نگاہ سے دیکھتا ہے۔ اگر مغرب کا مزاج اضطراری، بے چینی اور سیماب وشی سے ہم آہنگ ہے اور اس لئے تجربہ اور بغاوت اسے خوش آتے ہیں تو مشرق سکون و جمود کا اس حد تک متلاشی ہے کہ وہ ہر تجربہ کو بغاوت سے تعبیر کرتا ہے۔ مشرق اگر روایت پرست ہے تو مغرب بغاوت پرست۔ ان بنیادی رجحانات کا اظہار مشرق و مغرب کے فنون لطیفہ میں بہت زیادہ کھل کر ہوا ہے۔ مشرق کی موسیقی دھیمی، عام طور پر ہیجان سے گریزاں اور خواب ناک تاثر کی حامل ہے، مغرب اس کے برعکس ہے۔ یہی حال ادب کا بھی ہے۔ مغربی ادب میں ہر عہد نے ادبی اقدار کو نئے سرے سے سمجھنے اور بیان کرنے کی کوشش کی اور اس سلسلے میں توڑ پھوڑ سے بھی گریز نہ کیا۔ لیکن عہد قدیم میں بنائے گئے اصول اور نظریات کی حکم رانی مشرق میں ایک عرصہ تک رہی اور ایک حد تک آج بھی ہے۔

یہاں مجھے اس بات سے کوئی بحث نہیں کہ مشرق کی روایت پرستی زیادہ صحیح اور

احسن ہے یا مغرب کی بغاوت پرستی ؟ ان دونوں اقدار کے محاسن کا تقابلی مطالعہ کرنے کے بجائے میں صرف ایک بنیادی حقیقت کا اظہار کر رہا ہوں، اور وہ اس وجہ سے کہ میرے خیال میں مغرب کی جدیدیت دراصل ایک ادبی روایت ہے، چاہے اسے جدیدیت کا نام نہ دیا گیا ہو، لیکن ہر دور میں ادبی اقدار و نظریات کو دوبارہ بیان کرنے اور ان میں کمی بیشی کرنے کی ایک رسم رہی ہے اور ہر بار اس رسم کے ادا ہونے کے بعد ادب بہ ظاہر اپنے ماقبل سے کچھ مختلف لیکن بنیادی حیثیت سے ماقبل سے مماثل رہا ہے۔ آج جس جدیدیت کے سمندر کا ذکر ہم کر رہے ہیں اور جس کی سطح پہ ہمیں بہت سے ناقابل یقین اور ناقابل اعتبار تصورات کے بجرے من مانی سمت میں تیرتے نظر آتے ہیں، وہ دراصل مغرب کی قدیم روایت کے دھارے سے الگ نہیں ہے

مغربی ذہن چوں کہ ادبی نظریات اور اعمال کی الٹ پھیر اور رد و قبول سے مانوس رہا ہے لہٰذا مغربی ادیب اور نقاد کو ان مسائل کا سامنا نہیں کرنا پڑا جن سے ہم آج دوچار ہیں۔ وہاں نہ کسی جدیدیت نام کی کوئی تحریک اٹھی اور نہ تمام نئے لکھنے والوں کا تضحیک یا طعن تشنیع سے استقبال ہوا۔ مغرب میں جدیدیت کے تصور پر کسی بحث کی ضرورت ہی نہ تھی، کیوں کہ یہ سب کو معلوم تھا کہ ہر عہد اپنے نظریات کی تشکیل خود ہی کرے گا۔ ایسا نہیں ہے کہ وہاں نئے اور پرانے ادیبوں پر اعتراضات نہیں ہوئے۔ پرانے عہد میں ادب کا قاری گنتی میں کم تھا، اس لئے ایسے اعتراضات بھی کم ہوئے۔ لیکن اسپنسر اور ملٹن کی زبان پر کڑی تنقیدیں ہوئیں، شیکسپیئر پر اس کے عہد کے فوراً بعد اور پھر کافی دیر تک نکتہ چینیاں ہوتی رہیں۔ سوئن برن کی نظموں کو خوب برا بھلا کہا گیا۔ فرانس میں مولیر پر اعتراضات ہوئے، بعد میں روسو اور اس کے ہم خیالوں پر ہر طرح کے اعتراضات کئے گئے۔ ہارڈی کے ناولوں کو تختۂ مشق بنایا گیا، آسکر وائلڈ کی کتابوں کو مخرب الاخلاق کہا گیا، ایلیٹ کو مشکل پرست اور بے معنی بتایا گیا، وغیرہ لیکن تنقید اور تنقیص کی یہ سب مثالیں ذاتی نوعیت رکھتی ہیں۔ سوائے روسو کی رومانیت کے جس پر بحیثیت تحریک کے فرانسیسی اور کچھ جرمنی نقادوں نے بہت لے دے کی، اور خود رومانی شعرا اور نقادوں

نقادوں کی ان نکتہ چینیوں کے علاوہ جو انھوں نے کلاسکیت پر کیں، کسی ادبی تحریک پر بحیثیت تحریک تنقید کا رجحان مغرب میں نہیں ملتا۔ اور نہ کسی تحریک کو 'جدید' کے نام سے یاد کیا گیا۔ ادب کے ساتھ 'نئے' کا لفظ سنجیدگی سے استعمال کرنے والوں میں آسکر وائلڈ کا نام شاید پہلا ہے جس نے اپنے ناول "ڈورین گرے کی تصویر" کے مقدمہ (۱۸۹۱) میں لکھا کہ اگر کسی فن پارے کی قدر و قیمت اور خوبی پر نقادوں کی رائے مختلف ہو تو یہ سمجھنا چاہئے کہ وہ فن پارہ نیا ہے۔ آسکر وائلڈ کے اٹھارہ سو برس پہلے جب لون جائنس (LONGINUS) نے یونانی نظریات ادب کو اپنے طور پر دوبارہ بیان کیا تو اس نے یہ نہیں کہا کہ وہ کوئی نئی بات کہہ رہا ہے۔ اس کے پہلے ہوریس اور کوئن ٹیلین (QUINTILIAN) نے بھی نئے ہونے کا دعویٰ نہیں کیا تھا۔ بوالو نے جب فرانسیسی میں اپنے عقائد (جو کہ کلاسکی عقائد کہلائے، اگرچہ ان کا کوئی گہرا تعلق یونانی نظریات سے نہیں ہے، اور جو دراصل یونانی اور لاطینی نظریات کی اساس پر وضع کئے گئے لیکن دونوں سے مختلف ہیں) کی توضیح ۱۶۷۴ میں کی تو اس نے جدید ہونے کا دعویٰ نہیں کیا۔ فلپ سڈنی نے جب ۱۵۸۳ میں شعر کی مدافعت میں کتاب لکھی تو اس نے اگرچہ ارسطو کے نظریات کو کچھ بدل کر پیش کیا لیکن اس نے بھی نئے پن کا کوئی تصور نہیں چھوڑا۔ پوپ نے جب ۱۷۱۱ میں تنقید پر اپنی منظوم کتاب لکھی تو اس نے بھی کلاسکیت کا ایک حد تک ذاتی نظریہ پیش کرنے کے باوجود یہ نہیں کہا کہ آج کے لئے یہی نظریہ درست ہے اور یہ نیا ہے

اس طرح مغرب کی نظریاتی تنقید کا ایک دلچسپ پہلو یہ رہا ہے کہ جدید نے قدیم کو کبھی منسوخ یا صحیح معنوں میں مورخ (DATED) نہیں کہا۔ پوپ یا ڈرائڈن یا بوالو (BOILEAU) میں یہ ہمت نہیں تھی کہ وہ ہوریس، کوئن ٹیلین یا ارسطو کو منسوخ کرتے اور عہد قدیم کے ادبا یا شعرا کو چاہے وہ ایک دوسرے سے اس قدر مختلف کیوں نہ ہوں جتنا ایس کلس (AESCHYLUS) اور سوفیکلز (SOPHOCLES)، اور ورجل اور لکری شیس (LUCRETIUS) سے تھی۔ پرانے یا ناقابل اتباع اور اقتدا قرار دیتے۔ حالاں کہ فرانس اور انگلستان کے نام نہاد کلاسکیت پرست شعرا اور ڈراما نویس۔ کارنیل (CORNEILLE)

سے لے کر ڈرائڈن اور ملٹن سے کر راسین (RACINE) تک کسی بھی صورت سے رومانی ادیبوں کی طرح کلاسکی نہیں تھے اور رومانی ادیب خود قدیم یونانی ادیبوں کی طرح کلاسکی نہیں تھے، لیکن ایک نے دوسرے کو منسوخ کرنے کا دعویٰ نہیں کیا۔

اب سوال یہ اٹھتا ہے کہ جب روایت اتنی بغاوت آمیز یا بغاوت اس قدر روایت انگیز ہو تو جدید ادب کا تعین کیوں کر کیا جائے؟ اور یہ کس طرح کہا جائے کہ جس ادب کو ہم جدید مانتے اور جانتے ہیں اس کی ابتدا کب ہوئی؟ کیوں کہ اگر جدیدیت بغاوت یا انحراف کا دوسرا نام ہے تو انحراف تو ہر عہد میں ہوا۔ لہٰذا ہم یہ کہیں گے کہ جدیدیت نہ صرف انحراف بلکہ قدیم کی تنسیخ کا نام ہے۔ قدیم کی یہ تنسیخ جب ہوئی تو ہم عصر ذہن کو حیرت نہیں ہوئی کیوں کہ ہر عہد میں ادیب مقدور بھر نئی باتیں کہتے آئے تھے۔ لیکن ادب کے آئندہ مورخ کی نظر میں یہ تنسیخ ایک حیرت انگیز اور عظیم الشان حادثہ قرار پائی۔ کیوں کہ اس سے پہلے انحراف اور تنسیخ قدم بہ قدم نہ تھے۔ یاد رکھنے کے قابل بات صرف یہ ہے کہ یہ انحراف اور تنسیخ تاریخ ادب میں کوئی عدیم المثال حادثہ نہیں، عدیم المثال حادثہ یہ ہے کہ اس تنسیخ کا کھل کر اظہار ہوا اور جدیدیت وجود میں آئی۔

یہ تنسیخ کب ہوئی؟ اس سلسلے میں ایلیٹ نے اپنا "ہوش مندی کے انقطاع" (DISSOCIATION OF SENSIBILITY) والا مشہور نظریہ پیش کیا ہے۔ اس کے خیال میں سترہویں کے آغاز میں ادیب اپنے معاشرہ کا زندہ اور جیتا جاگتا حصہ نہ رہ کر بدلے ہوئے حالات اور نئے معاشی اور سیاسی ماحول کا شکار کر اپنے عہد سے الگ ہو گیا۔ وہ کہتا ہے:-

سترہویں صدی کے شعرا کے پاس ہوش مندی اور احساس کے ایسے ذرائع موجود تھے جن کے ذریعہ وہ کسی بھی قسم کے تجربہ کو گھونٹ سکتے اور ہضم کر سکتے تھے۔ وہ مصنوعی، سادہ، مشکل یا حیرت خیز تھے، بالکل اس طرح جس طرح ان کے پیش رو (بہ یک وقت اظہار کے ان تمام طریقوں پر قادر) تھے ... سترہویں صدی میں ہوش مندی کے انقطاع کا ایک سلسلہ شروع ہوا۔ جس کی ہم کبھی بھی اصلاح نہ کر پائے۔

یہ الفاظ ۱۹۲۱ء کے ہیں۔ بعد میں اس نے ہوش مندی کے اس انقطاع کی کی ذمہ داری پہلے کی طرح ڈرائڈن اور ملٹن پر نہیں رکھی، لیکن یہ کہا کہ "اگر ایسا انقطاع واقعی وقوع پذیر ہوا تو اس کے وجوہ اس قدر پیچیدہ اور گہرے ہیں کہ ان کی تفصیل ادبی تنقید کی اصطلاح میں بیان نہیں کی جا سکتی"۔ ایک عرصے تک ایلیٹ کے زیر اثر یہ نظریہ مستحکم رہا کہ ہوش مندی کا انقطاع سترہویں صدی میں ہی ہوا۔

ایلیٹ سے اختلاف کرنا آسان نہیں، لیکن اس نتیجے سے اختلاف کئے بغیر میں نئے ادب کے سلسلے میں اپنے نظریات کو مستحکم نہیں کر سکتا۔ ایلیٹ کا یہ کہنا میرے خیال میں اس وجہ سے درست نہیں کہ سترہویں صدی کے بعد بھی یورپ کا ادب اپنے ماقبل سے بہت زیادہ مختلف نہیں تھا، اور جہاں جہاں مختلف تھا بھی وہاں بھی وہ اس اختلاف وانحراف سے پوری طرح آگاہ نہیں تھا۔ بلکہ ہر ادیب پوپ یا ڈرائڈن خود کو اصلی کلاسکیت کا مبلغ سمجھتا تھا۔ پوپ کے عہد میں بھی (اس کی موت ۱۷۴۴ء میں ہوئی) ادیب اپنے معاشرہ کا ایک زندہ حصہ تھا، اچھا یا برا، وہ غریب شہر نہیں تھا۔ بزرگوں سے ورثہ میں ملی ہوئی ادبی روایتوں پر اس کا اعتقاد مستحکم تھا اور اس کا ماحول بھی اسے ہر طرح قبول کرنے اور اپنانے پر تیار تھا۔

لیکن جب ہم رومانی تحریک یا رومانی احیا تک پہنچتے ہیں تو ہوش مندی کے انقطاع کی پوری صورت سامنے آجاتی ہے۔ اب تک ادیب وشاعر خود کو معاشرہ کا ایک فرد سمجھتے تھے، وہ بھی دوسروں کی طرح انسان تھے، فرق یہ تھا کہ وہ مصرع موزوں کر سکتے تھے یا اپنے خیالات کو عام سے زیادہ نفیس اور سجتی ہوئی زبان میں کاغذ پر اتار سکتے تھے۔ وہ سب کچھ تھے لیکن مختلف نہ تھے۔ گولڈ اسمتھ بھی برادری سے باہر نہ تھا۔ ڈاکٹر جانسن اور ڈیوڈ گیرک (DAVID GARRICK) اگرچہ ہم جماعت ہونے کے باوجود ہر طرح مختلف المزاج تھے، لیکن وہ بھی لندن کے عظیم اژدہام میں کھو جانے کی صلاحیت رکھتے تھے۔ گیرک جب اپنی سنہری زبان سے شیکسپیر کے جادو نگار قلم کی سحر کاریوں کو اسٹیج پر بولتا تھا تو معلوم ہوتا تھا کہ وہ ابھی ابھی ہم

میں سے اٹھ کر گیا ہے اور فوراً ہی واپس آجائے گا۔ رومانی احیاء کے ادیبوں اور شاعروں کے ساتھ یہ کیفیت نہیں۔ جرمنی، فرانس اور برطانیہ میں ہر جگہ ادیب اچانک جلاوطن اور (OUT OF PLACE) سے معلوم ہوتے ہیں۔ ایسا کیوں ہوا؟ اس بحث کا یہاں موقع نہیں، لیکن مادیت کی فتح نے علم کو جس طرح دولت کا غلام بنا دیا تھا اس کی طرف اشارہ کرنا بھی ضروری ہے۔ اٹھارہویں صدی کے وسط میں یورپ کا زراعتی سماج آخری بار ہچکی لے کر خاموش ہوگیا۔ اس کی تیزی سے ایک مشینی سماج نے لینی شروع کر دی جس کے اقدار کی احساس حسن و خوبی اور علم و فن پر نہیں بلکہ کارآمدگی، مادی آسائشوں میں اضافہ اور توسیع پرستی۔ اس کا نتیجہ یہ ہوا کہ شاعر اور ادیب جو اب تک حسن و خوبی اور علم و فن کی بنا پر معاشرے کے معزز اور اہم افراد تھے اچانک بے گھر ہوگئے۔ اب ان کو یہ احساس ہونے لگا کہ وہ دوسروں سے مختلف ہیں۔ میری نظر میں جدید ادب کی ابتدا یہاں سے ہوتی ہے اور ہوش مندی کا آخری انقطاع یہیں سے ہوتا ہے۔

روسو کے یہ الفاظ قابل غور ہیں۔ خودنوشت سوانح عمری میں وہ کہتا ہے۔
"میرے مزاج اور کردار کی تعمیر ان لوگوں میں سے کسی کے نمونہ پر نہیں ہوئی تھی جنھیں میں جانتا تھا (یعنی جو میرے گرد و پیش تھے۔) لیکن اگر میں ان سے بہتر نہیں تھا تو کم سے کم ان سے مختلف ضرور تھا۔"

مختلف ہونے کا یہ احساس صرف روسو تک محدود نہیں۔ اسی عہد میں بلیک نے انحراف و تنسیخ کی عمارت کا سنگ بنیاد یہ کہہ کر رکھا کہ "ریاضی کی بنیادوں پر تعمیر کی ہوئی یہ ہیئت منطقی حافظہ میں زندہ رہتی ہے لیکن حقیقی زندہ ہیئت کا وجود آزاد ہوتا ہے، حافظہ کا محتاج نہیں۔ گوتھک (GOTHIC) ہیئت زندہ ہیئت ہے۔"
یہ جملہ اور اس کے طرح کے اور بھی بہت سے جملے پیغمبرانہ اقوال جو بلیک کی تحریروں میں بکھرے پڑے ہیں صرف اٹھارہویں صدی کی جامد اور بے روح شعری ہیئت کے خلاف ردعمل نہیں کہے جا سکتے۔ یہ ردعمل تو کوپر (COWPER) اور کولنز (COLLINS)

وغیرہ کے یہاں بھی دیکھا جاسکتا ہے۔ دراصل قدیم ہیئت کی یہ تنسیخ اس احساس
کی ذمہ دار ہے کہ اس کے پرستار وہی ہو سکتے ہیں جو اپنے ماحول سے ہم آہنگ ہوں۔
بیک اپنے عہد سے ہم آہنگ نہیں تھا، کیوں کہ یہ عہد پچھلے عہد سے مختلف تھا، اس
حد تک مختلف کہ پچھلا عہد اب بالکل مردہ ہو چکا تھا، لہٰذا اس کی شعری صداقتیں
اور اعتقادات بھی مردہ ہوئے۔

یہاں ایک لمحہ کے لئے ٹھہر کر اس بات کا اعادہ کرنا ضروری ہے کہ خود رومانی
احیاء جس نے قدیم نظریات کو منسوخ کرنے کا اعلان کیا تھا کوئی نئی چیز نہیں تھی۔
اس لئے اس تحریک کو احیاء یعنی REVIVAL کا نام دیا جاتا ہے۔ رومانیت کی تحریک
کی جڑیں قدیم یونانی ادب تک پھیلی ہوئی ہیں۔ رومانی اور کلاسکی کا فرق دراصل
انداز نظر کا فرق ہے۔ کلاسکیت بیروں بیں (OUTWARD LOOKING) ہے اور رومانیت
دروں بیں (INWARD LOOKING)۔ ہر ادیب بہ یک وقت بیروں بیں اور دروں
بیں ہوتا ہے۔ لیکن ان دونوں رجحانات کا مکمل توازن کسی میں نہیں ہوتا، حتیٰ کہ شیکسپیر میں
بھی نہیں تھا۔ اگر ادیب پر بیروں بینی غالب ہے تو اس کا ادب کلاسکی مزاج کا ہوگا،
اور اگر صورت حال اس کے برعکس ہے تو ادب کا مزاج رومانی ہوگا۔ قدیم یونانی
ڈرامہ اور تغزل آمیز شاعری میں دروں بینی اور شخصیت و کائنات کے اندرونی
اسرار کو سمجھنے اور سمجھانے کی جو کیفیت ملتی ہے اور اس کی فضا پہ جو انوکھی پر اسرار
دردمندی اور تفکر محیط ہے وہ رومانی ادب کا خاصہ ہے۔ اس طرح نشاۃ ثانیہ
کا رومانی ادب قدیم یونانی ادب کی معنوی اولاد تھا، اور رومانی احیاء کا ادب
نشاۃ ثانیہ کے ادب سے بہت دور نہیں تھا، اگرچہ انسانی روح کی فتح مندی اور
اسرار و عقائد کو حل کرنے کی کامیاب کوشش اور پر مسرت تقلید کے جو عنصر نشاۃ
ثانیہ کی سماجی اور ذہنی فضا کے پروردہ تھے اور اس کے ادب میں ہی جلوہ گر تھے
وہ انیسویں صدی کی رومانیت سے تقریباً مفقود نظر آتے ہیں۔ لیکن اس دور میں
ادب سطحی مسائل سے الجھنے اور طنز و مزاح اور سیاسی RELEVANCE کا نام دے کر

ایک شدید انسان دوستی، عام انسانی سطح کی طرف بہاؤ اور فطرت پرستی کا مظہر ہوگیا۔ اس کے ساتھ اندرونی تفکر، تنہائی کا احساس اور کائناتی المیہ اور تخلیق میں پنہاں ہزار اسرار کو چھونے کی کوشش بھی نمایاں ہونے لگی۔ بہرحال قابل غور بات یہ ہے کہ نشاۃ ثانیہ میں جو بغاوت ہوئی وہ اپنی باغیانہ حیثیت سے باخبر نہیں تھی، رومانی احیاء کی بغاوت اپنی باغیانہ حیثیت سے باخبر تھی لیکن درحقیقت وہ کوئی اصلی اور سچی بغاوت نہیں تھی، کیوں کہ اصل میں وہ روایت کی نئے پردوں میں جلوہ گری تھی۔ جس ہیئت کو بلیک گوتھک (GOTHIC) کہتا اور اس کی پرستش کرتا تھا وہ یونان کے یوری پڈیز (EURIPIDES) کو بھی ناقابل قبول ہوتی اور جس ہیئت کو وہ ریاضی نما کہتا تھا اس پر ایس کلس (AESCHYLUS) بھی چیں بہ جبیں ہوتا۔

شاعر کے مختلف ہونے کے احساس نے تنہائی کے احساس کو جنم دیا۔ اور یہ تنہائی طرح طرح سے نقاب اوڑھ کر سامنے آئی۔ ورڈز ورتھ جیسے محتاط شاعر نے بھی شاعر کی تعریف کی تو یہ کہا کہ وہ عام لوگوں کی طرح کا انسان ہے لیکن قوت احساس اور قوت مشاہدہ ان سے زیادہ شدید رکھتا ہے۔ یہ الفاظ روسو کے اس تاریخی جملے کی یاد دلاتے ہیں جو میں نے اوپر نقل کیا ہے۔ روسو کے بازگشت بہ فطرت (BACK TO NATURE) والے نعرے نے جرمنی اور انگلستان میں دو مختلف نتائج پیدا کئے۔ ورڈز ورتھ نے فطرت پرستی کا جو مذہب اختراع کیا اس کا بنیادی عقیدہ یہ تھا کہ خدا جو انتہائی حقیقت (ULTIMATE REALITY) ہے، فطرت میں جلوہ گر ہے۔ ہم بچپن میں فطرت سے نزدیک اس طرح خدا کے نزدیک رہتے ہیں اور جوں جوں عمر گزرتی جاتی ہے ہم فطرت سے دور اور اس طرح خدا سے دور ہوتے جاتے ہیں۔ فطرت پرستی کے اس معصوم تصور کو ورڈز ورتھ کی زندگی ہی میں ڈارون (DARWIN) اور ہکسلے (HUXLEY) اور رسل والس (RUSSEL WALLACE) کے ہاتھوں مسمار و منہدم ہونا تھا اور ایک دوسری طرح کی تنہائی کے تصور کی پیدائش

ہوتی تھی. لیکن ورڈز ورتھ اس لئے تنہا تھا کہ انسان نے دولت کو اپنا خدا بنا لیا تھا اور وہ اس فطرت سے دور ہو گیا تھا جو اس کی سچی مونس وغم خوار تھی۔

رومانی احیاء کی تحریک صحیح معنوں میں فرانس اور جرمنی میں شروع ہوئی۔ لیکن انگلستان کے ادب پر اس کا اثر شروع شروع میں زیادہ گہرا پڑا۔ شاید اس وجہ سے کہ صنعتی انقلاب کے دور میں پرانی زندگی کا جتنا انہدام انگلستان میں ہوا اس حد تک فرانس اور جرمنی میں نہیں ہوا۔ جرمنی میں بازگشت کا نعرہ جو شلیگل برادران (SCHLEGEL) اور شلنگ نے بلند کیا وہ زیادہ روایتی تھا لیکن ان کے تصورات کی بنیاد ہی فرد کے بے جوڑپن اور عہد حاضر کی گندگی اور بے رنگ مادیت سے بغاوت پر تھی۔ شلیگل برادران نے شیکسپیر کا مطالعہ اور ترجمہ جس ذوق و شوق اور محنت سے کیا اور جس جوش سے شیکسپیر کے ڈرامے جرمنی کے اسٹیج پر پیش کئے (ایک زمانہ وہ آگیا کہ شیکسپیر جرمنی کا تقریباً قومی ڈرامانگار ہو گیا) وہ اسی رومانی تنہائی اور بے چارگی کی دلیل ہیں جس نے کچھ دنوں بعد ہیوگو (HUGO) سے شیکسپیر کے ڈراموں کے ترجے کرائے۔ ادب میں عہد گذشتہ کے رومانی حسن اور اسراریت (MYSTERIOUSNESS) کا عنصر جو ازمنۂ وسطیٰ کے بعد مفقود ہو گیا تھا، جرمنی میں ٹیک، رختر، شلنگ، برطانیہ میں اسکاٹ، کولرج اور فرانس میں ہیوگو وغیرہ کے ذریعہ پھر زور و شور سے پھوٹ پڑا۔ کلاسکی ادب جس احتیاط سے تشدد، قتل و خون، رشک و ہوس اور اس کے پیدا کردہ انتشار و ہراس سے پرہیز کرتا تھا اور خود کو نفاست آمیز ڈرائنگ روم کی گفتگو تک محدود رکھتا تھا، رومانی ادب نے اسی آزادی سے سنجیدہ اور غیر سنجیدہ، اور ماتم، قتل و خون اور فلسفہ، بے قابو جوش و بے انتہا انتشار کا عمل دخل ادب میں کر دیا۔ اس کی انتہائی مثال ہیوگو کے ڈرامے ارنانی (HERNANI) میں ملتی ہے۔ مادام دا استائل (MME DA STAEL) نے ۱۸۱۲ء میں جرمنی پر اپنی

کتاب ALLEMAGUE لکھ کر جرمن مابعد الطبعیات، گوتھک فن تعمیر اور رومانی شوریدہ سری کو فرانس میں فروغ دیا اور اس طرح رومانی سائیکل جو ۱۷۶۱ء میں روسو کی ناول LE NONVALLE HELOISE سے شروع ہوئی تھی اور شلنگ اور کولرج کے ہاتھوں جرمنی اور انگلستان پر اثر انداز ہوئی تھی، واپس فرانس میں آگئی۔

DEL' ALLEMAGUE کی اشاعت کے وقت رومانی تحریک یورپ میں اپنے پورے شباب پر تھی۔ ذاتی جذبہ و احساس کے اظہار پر جو قدغن کلاسکی ادب نے لگا رکھی تھی اس کے ہٹنے کا اتنا شدید ردعمل تھا کہ ہر طرح کی جذباتیت اور ہر طرح کے سطحی جذبات کا اظہار عام رواج بن گیا۔ یوگو کی شاعری اس کی اچھی مثال ہے۔ ایک طرف تو وہ فطرت میں گم ہو جانے اور صبح کے حسن میں خود کو ضم کر لینے کا انتہائی آدرش پرست تصور پیش کرتا ہے اور دوسری طرف اس کی شاعری سستی، سفلی اور سطحی جذبہ طرازی کی ادنیٰ مثال ہے۔ عام رومانی ادیب کو دیکھ کر یہ احساس پختہ ہو جاتا ہے کہ فرد کے پارہ پارہ ہونے کا عمل اس قدر شدید اور دور رس تھا کہ ہر رومانی ادیب نے ضبط کا دامن چھوڑ دیا تھا۔ بہترین لمحات میں بھی ان کی انفرادیت کا احساس مریضانہ حد تک شدید ہے۔ اگر کیٹس یہ کہتا بھی ہے کہ شاعر ایک انتہائی غیر شاعرانہ شخصیت ہوتا ہے تو اس کا مطلب صرف یہ ہے کہ شاعر اپنے تاثرات و مشاہدات کو غیر ضروری ذاتی رنگ آمیزی کے بغیر الفاظ کا لباس عطا کرتا ہے، کیٹس کا مطلب یہ نہیں کہ شاعر ایک نارمل اور عام انسان ہوتا ہے۔ پوپ اس جملے کا یہی مطلب لیتا۔ لیکن کیٹس کا یہ کہنا بھی ایک استثنا کی حیثیت رکھتا ہے، کیوں کہ عام رومانی ادیب کا مسلک اس سے مختلف تھا۔ اپنی ذات میں گم رہنے اور اپنے زخم کریدنے اور اپنی منتشر شخصیت کو کسی نہ کسی طرح یک جا کرنے اور پھر اس کے پارہ پارہ ہو جانے کا شور ماتم اس کی شاعری سے اس شدت سے ابھرتا ہے کہ گوئٹے نے حقارت سے کہا "رومانی ادیب اس طرح لکھتے

تھے جیسے وہ سب بیمار ہوں، اور ساری دنیا ایک ہسپتال ہو"۔ نئے زمانے کے ادب میں گوئٹے کی ایک واحد شخصیت ہے جو مجروح و مصلوب ہونے سے بچ گئی اور جس کے یہاں دروں بینی اور بیروں بینی کا تقریباً توازن نظر آتا ہے۔ لہٰذا اس کا یہ تحقیری بیان باعث حیرت نہیں، باعث افسوس ہو تو ہو۔ باعث افسوس اس وجہ سے کہ اس عہد کا ادیب دار پر چڑھے بغیر رہ ہی نہیں سکتا تھا۔ اور اس کے نتیجہ میں وہ ایک گدلی دھندلی نیم روشن دنیا کا باسی بن گیا تھا جہاں زندہ رہنے کے لئے انفرادی اعتقاد اور راہ فرار اختیار کئے بغیر چارہ نہ تھا۔

اس طرح ہمارے ہم عصر ادب کے الجھے الجھے منتشر اور مریضانہ لہجہ کی اصل رومانی احیاء میں ملتی ہے۔ آج کا ادب رومانی ادب سے بہت مختلف ہے، لیکن اصلاً رومانی ہے، کیوں کہ جن حالات نے کیٹس، شیلی، یوگو اور شلر کو جنم دیا تھا وہ اب پہلے سے زیادہ شدید ہیں۔ جدید ادب کا دوسرا بڑا مسئلہ بھی پہلے پہلے رومانی ادیبوں نے ہی چھیڑا۔ اب تک چوں کہ ہوش مندی کا انقطاع نہ ہوا تھا اس لئے ادیب کو اپنا مانی الضمیر بیان کرنے میں دشواری نہ ہوتی تھی۔ جو زبان وہ بولتا تھا وہی اس کے قاری یا سامع کی زبان تھی۔ اب تک سماج ہیز (HAYES) کے الفاظ میں مجموعی حیثیت سے زراعتی تھا۔ لیکن مشینی سماج میں شاعری کی زبان وہ نہ ہو سکتی تھی جو زراعتی سماج میں تھی۔ ایک زیادہ اہم بات یہ تھی کہ اب تک شاعر کے ذہنی جوابات (MENTAL RESPONSES) اور جذباتی تخیلی ردعمل کی نوعیت اور تھی۔ مشینی سماج میں ردعمل کی نوعیت وہ نہ رہ سکتی تھی، شاعر کسی اور طرح سے سوچنے اور محسوس کرنے لگا تھا۔ لہٰذا اب یہ ضروری نہ تھا کہ جو کچھ وہ کہے وہ سب کی سمجھ میں آسانی سے آجائے۔ شاعری کی زبان کے نارم (NORM) اب تک یہ تھے کہ چوہے کو چوہا نہ کہو بلکہ WHISKERED VERMIN کہو، جوتے کو جوتا نہ کہو بلکہ THE CASING OF THE LOWER LIMB کہو، پھاوڑے کو پھاوڑا نہ کہو بلکہ AN AGRICULTURAL IMPLEMENT کہو۔ لیکن جس زبان کے نارم یہ تھے

وہ شدید دروں بینی کی متحمل نہ ہو سکتی تھی۔ نشاۃ ثانیہ میں رابلے (RABELAIS) شیکسپیر اور مارلو (MARLOWE) اور سروانٹی (CERVANTES) نے ہزاروں ایسے الفاظ استعمال کئے تھے جنھیں بعد میں INDECENT اور فحش اور غیر مہذب کہہ کر برادری باہر کر دیا گیا تھا۔ یہاں پر ایک جملہ معترضہ یہ ہے کہ کلاسکی ادب کے ماڈل شعرا مثلاً جوونل (JUVENAL) اور لکری شیئس (LUCRETIUS) کی زبان اس قدر کھلی ہوئی ہے کہ ہمارے عہد کو بھی مات کر سکتی ہے۔ بہر حال رومانی ادیب کو زبان اور ابلاغ کا مسئلہ بھی حل کرنا تھا۔

اس مہم کو سب سے پہلے شیلی جیسا انقلاب پرست ملا۔ اس نے اپنے مضمون A DEFENCE OF POETRY میں پہلی بار اس خیال کا اظہار کیا کہ شعر وہ سب کچھ نہیں کہہ پاتا جو شاعر کہنا چاہتا ہے۔ شعر کی تخیئلی حیثیت کو واضح کرنے کے لئے اس نے کہا کہ "شعر نامانوس چیزوں کو مانوس اور نامانوس چیزوں کو نامانوس بنا دیتا ہے" لیکن یہ تخیئلی عمل الفاظ کے ذریعہ ہوتا ہے۔ اور الفاظ یا زبان "تخیئل کے ذریعہ بے باکانہ اور بے روک ٹوک پیدا ہوتی ہے۔ اور اس کا تعلق صرف فکر سے ہے" اس کے بعد "یہ کسی بھی طرح ضروری نہیں ہے کہ شاعر اپنی زبان کو روایتی ہیئت تک محدود رکھے... بہت بڑے شاعر کو بالضرور اپنے خاص انداز کی شاعری کے ڈھانچے کے لئے اپنے پیش رووں کے نمونوں سے انحراف کرنا چاہئے" پھر وہ کہتا ہے "جب شعر موزوں ہونا شروع ہوتا ہے تو شاعر کا الہام زوال پذیر ہو چکا ہوتا ہے۔ شعرا کی طرف سے جو بہترین شاعری ہم تک پہنچی ہے وہ غالباً ان کے اصل تصور کا ایک کم زور سا عکس تھی" پھر آگے چل کر یہ عبارت ملتی ہے "ہم کو (شعر کی تخلیق کے دوران میں یا اس کے پہلے) فکر و احساس کے جلدی سے اوجھل ہو جانے والے اور دھندلے خیالی پیکروں کی آمد کا احساس ہوتا ہے۔ یہ پیکر کبھی کسی جگہ، کبھی کسی شخص اور کبھی صرف ہمارے

ذہن سے متعلق ہوتے ہیں . . . ایسا لگتا ہے جیسے ہم سے کسی بہت زیادہ بلند اور الوہی ہستی کا ہماری ہستی سے اتصال و امتزاج ہو گیا ہے، لیکن اس ہستی کے نقش قدم سمندر پر ہوا کے نقش قدم سے زیادہ حیثیت نہیں رکھتے. آنے والا سکوت ان نقوش کو مٹا دیتا ہے اور ان کے صرف نشان باقی رہ جاتے ہیں، جس طرح سمندر کے کنارے پڑی ہوئی ریت پر لہروں کے مدھم نقش باقی رہ جاتے ہیں۔"

ظاہر ہے کہ ابلاغ اور زبان کے مسئلہ پر یہ خیالات ایک حد تک آغازی اور یک طرفہ ہیں۔ شیلی کا زیادہ تعلق اس بات سے ہے کہ شاعر وہ سب کچھ نہیں کہہ پاتا جو کہنا چاہتا ہے۔ ابلاغ کے مسئلہ کا یہ صرف ایک ہی رخ ہے۔ لیکن یہ بھی اس دوسرے رخ کی طرح اہم ہے جس پر ہمارے عہد نے زیادہ توجہ مرکوز کی۔ علاوہ بریں اس کے پہلے مغربی ادب میں ابلاغ کی بات کبھی اٹھائی ہی نہ گئی تھی، اور تقریباً دو ہزار برس سے کسی نے یہ بات کھل کر کہی تھی کہ شاعروں کو حق ہے کہ وہ اپنے الہام اور موضوع کی ضرورت کے اعتبار سے زبان اور ہیئت میں ترمیم کرے۔

شیلی کے نظریات کا اثر اس کے بعد میں آنے والوں پر بہت گہرا نہیں پڑا۔ اس کے برخلاف بلیک کے تصورات زیادہ دور رس اور دیرپا تھے، اگرچہ اس نے اس مسئلہ پر شیلی سے زیادہ وضاحت سے لیکن ایک دوسرے نقطہ نظر سے سوچا اور لکھا تھا۔ درحقیقت اگر رومانی احیاء کی تحریک عصری ادب کا چشمہ آغاز ہے تو بلیک کے تصورات نے عصری ادب کو اس کا بیشتر فکر و فلسفہ دیا۔ بلیک زبان اور ابلاغ کے مسئلہ سے اتنا نہیں الجھا جتنا پورے ادب پارے کی زندہ حیثیت سے۔ سب سے پہلے تو اس نے تعلیمی ادب کے خلاف آواز اٹھائی اور سترہویں اور اٹھارہویں صدی کی اس شاعری کو مطعون کیا جو عام مسائل کو عام زبان میں اور

گول مول ڈھنگ سے ادا کر دیتی تھی۔ پوپ کی مشہور نظم (جس کا حوالہ میں نے اوپر دیا ہے) "ایک تنقیدی مضمون" اس طرح کی گول مول تعمیم کا اچھا نمونہ ہے۔ شیلی نے اپنا مضمون ۱۸۲۱ء میں لکھا تھا۔ بلیک شیلی سے کم پڑھا لکھا تھا لیکن اپنے زمانے کے شعری تقاضوں اور خاص کر ان تقاضوں کا جو اس کی منفرد طبیعت کے پیدا کردہ تھے، بہت اچھا ادراک تھا۔ وہ ۱۸۲۰ء میں کہتا ہے کہ "تعمیم احمقوں اور کم عقلوں کا شیوہ ہے۔ حسن و خوبی کی بڑی پہچان تخفیص ہے۔" اسی مضمون میں وہ کہتا ہے "شعر کی ایک مرکزی ہیئت جو دوسری تمام ہیئتوں پر محیط ہو، (یعنی کلاسکی ہیئت) میں تسلیم کرتا ہوں۔ لیکن اس کا مطلب یہ نہیں کہ باقی سب ہیئتیں بے شکل ہیں۔ ہر ہیئت شاعر کے ذہن میں مکمل و اکمل ہوتی ہے، لیکن ہیئتیں فطرت سے بنائی یا مستنبط نہیں کی جاتیں (یعنی شعری ہیئت فطرت کی نقل نہیں ہے) بلکہ وہ تخیل سے پیدا ہوتی ہیں۔" میں اوپر بلیک کا قول نقل کر چکا ہوں کہ ریاضی پرست ہیئت جامد ہوتی ہے۔ ان تمام خیالات میں جدید ادب اور تمثیلیت پرستوں کا بنیادی نظریہ موجود ہے کہ نظم ایک زندہ اور آزاد حقیقت ہے، اور ہیئت اور موضوع دونوں ایک ہی شے کے دو نام ہیں کیوں کہ ایک کا تصور دوسری کے بغیر ممکن نہیں ہے۔ بلیک کا پورا تصور اسی خیال کے گرد گھومتا ہے کہ نظم ایک درخت کی طرح زندہ اور مکمل شخصیت رکھتی ہے، نظم بنائی نہیں جاتی، بلکہ بنتی ہے۔ اور ایک جگہ وہ کہتا ہے "فن شجر حیات ہے، یسوع خدا ہے اور سائنس شجر موت۔" یہاں فن اور سائنس میں وہی رشتہ ہے جو ریاضی پرست ہیئت اور گوتھک ہیئت میں ہے۔

امریکہ میں امرسن اور یورپ میں کولرج ـــــ رومانیت کے دو کاہن اعلیٰ جرمن مابعدالطبیعات سے بہت زیادہ متاثر ہوئے تھے۔ اور جرمن

تنقید اور فلسفہ پر ہرڈر (HERDER) کا بہت گہرا اثر پڑا تھا۔ ہرڈر نے جرمنی میں بازگشت کی تحریک کا ایک طرح سے آغاز کیا تھا اور رومانی ادیبوں کو شیکسپیر سے روشناس کرایا تھا۔ شیکسپیر کے ڈرامے کنگ لیر (KING LEAR) کے بارے میں اس کا یہ قول کہ یہ ڈراما کائنات کے اسرار کو حل کرنے کی نہیں بلکہ "کائنات کو دوبارہ خلق کرنے کی کوشش ہے"، رومانی نقادوں کے لیے مشعل راہ بن گیا۔ بلیک سے ذرا ہٹ کر لیکن انھیں خطوط پر سوچتے ہوئے کولرج اور امرسن دونوں تقریباً اس نتیجے پر پہنچے کہ شعر میں زندگی کی سی حرکت اور بھرپور پن ہونا ضروری ہے۔ ادب کو ایک "ایک دوسرے میں باہم مختلط اور زندہ کرنے والی روح سے مملو ہونا چاہیے۔ فرینک کرموڈ کے الفاظ میں "فن پارہ کی ایک آزاد زندگی اور ہستی ہونا چاہیے، اور اس کا حسن اور اس کی ہستی دونوں ایک ہی چیز کے دو نام ہونا چاہیے۔ اس کو ایک درخت کی طرح ہونا چاہیے۔" یہاں ہمیں بلیک کا قول یاد آتا ہے کہ "فن شجر حیات ہے"، کولرج اور امرسن دونوں بلیک سے ہم آہنگ تھے کہ ہیئت اور موضوع ایک ساتھ خلق ہوتے ہیں اور ایک ہی رخ کے دو پہلو ہیں۔ امرسن اس حد تک تو نہیں گیا، لیکن پھر بھی اس نے کہا کہ گو شاعر کے ذہن میں وجود میں آتے وقت موضوع پہلے اور ہیئت بعد میں خلق ہوتی ہے، لیکن دقت تخلیق کے اعتبار سے دونوں ایک ساتھ جنم لیتے ہیں۔ امرسن کا خیال تھا کہ شعر کی فکر (THOUGHT) اس قدر زندہ اور جوشیلے تحرک سے بھرپور ہوتی ہے کہ کسی ذی روح یا کسی پودے کی روح کی طرح اس کی بھی اپنی تعمیریات ہوتی ہے اور وہ فطرت کو ایک نئے وجود سے زینت بخشتی ہے۔" یہاں بھی درخت کا تصور موجود ہے۔ یہ الفاظ ۱۸۴۴ء کے ہیں، اور یہ کہنا مشکل ہے کہ ہمارے عہد کا نظریۂ فن ان تصورات سے بیگانہ ہے۔ میں تو یہی کہوں گا کہ ہمارے عہد کے نظریۂ فن کی اساس انھیں تصورات پر ہے۔

رومانی احیاء کی تحریک نے فن کو ایک مختلف ڈھنگ سے پرکھا اور بیان کیا۔ لیکن سارا رومانی ادب اس اعلیٰ سطح پر خلق نہیں گیا گیا تھا۔ ادب میں بے ضابطگی اور بے راہ روی کا جو رواج رومانی ردعمل کی دین تھا اور جس نے بہت سی سطحیت کو فروغ دیا، میں اس کی طرف اوپر اشارہ کر چکا ہوں اور ریوگو کی مثال دے چکا ہوں۔ بے ضابطگی اور سطحیت زدہ انحراف کی مثالیں فرانس کے ادب میں زیادہ ملتی ہیں، غالباً اس وجہ سے کہ فرانسیسی ادب پر روایتی کلاسکیت کا تسلط بھی زیادہ بھاری اور گہرا تھا۔ لہٰذا رومانیت کے خلاف جو آوازیں اٹھیں ان میں فرانسیسی تنقید ہمیشہ پیش پیش رہی اور آج بھی ہے۔ "رومانی بیماری" نام کی کتاب جو سیلئے (SCILLERE) نے لکھی رومانی ادیب کی شدید اور جانب دارانہ تنقید ہے۔ سب سے زیادہ غصہ روسو پر نازل ہوا۔ روسو نے کہا تھا "رومانیت انقلاب ہے، اور روسو رومانیت" اس کے جواب میں ایک نقاد نے کہا کہ روسو کی تحریروں سے سڑی ہوئی لاشوں کی بدبو آتی ہے۔ کسی نے کہا کہ رومانیت نے انسانی ذہن کو سڑا ڈالا۔ ایک نقاد نے شاتوبریاں (CHATAUBRIAND) پر نکتہ چینی کرتے ہوئے کہا کہ "وہ زندگی بھر ایک لبرل رہا ــ یا انارکسٹ رہا۔ دونوں ایک ہی چیزیں ہیں۔"

اس LA MAL ROMANTIQUE (رومانی بیماری) کے خلاف ردعمل ہونا لازم تھا۔ یہ ردعمل شاتوبریاں اور کولرج اور شلیگل کے خلاف اتنا زیادہ نہیں تھا جتنا فریب شکستگی کا پروردہ تھا۔ سیلئے (SEILLIERE) نے اپنی کتاب میں رومانی تحریک کے پانچ واضح ادوار گنوائے ہیں۔ اس کے خیال میں پہلا دور ہوش مندی کا دور تھا، جس کا آغاز روسو نے ۱۷۶۱ء میں کیا۔ یہ عہد فطرت کو واپسی اور کلاسکیت کے خلاف ردعمل کا تھا۔ دوسرے دور کا آغاز ۱۷۹۵ میں شلیگل کی کتاب AESTHETIC LETTERS کی اشاعت

سے ہوتا ہے۔ اس عہد کو وہ زندگی سے تھکن اور بےزاری کا دور کہتا ہے۔ تیسرا عہد یوگو کے "ارنانی" کی اشاعت (۱۸۳۰) سے شروع ہوتا ہے۔ اسے وہ "صدی کا مرض" MAL DU SIECLE کہتا ہے۔ صدی کے مرض سے اس کی مراد یہ ہے کہ وہ زمانہ مریضانہ ذہنیت کا تھا اور اس لئے اس کا ادب بھی غیر صحت مند رہا۔ چوتھا دور ۱۸۶۰ء کے آس پاس شروع ہوتا ہے جسے وہ قنوطیت اور ناامیدی کا دور کہتا ہے۔ اس دور کی اہم شخصیتیں فرانسیسی یاسیت پرست ناول نگار ستاں دال (STENDHAL) اور جرمن قنوطی فلسفی نطشہ (NIETZSCHC) ہیں، اس فہرست میں ہارڈی کا نام بھی رکھا جاسکتا ہے۔ پانچواں دور ۱۸۹۰ کے آس پاس شروع ہوتا ہے، اسے وہ ورلن (VERLAINE) اور آسکر وائلڈ کا دور کہتا ہے، اور اسے "اعصابی اختلال" کے زمانے کا نام دیتا ہے۔

اس تقسیم کو غور سے دیکھئے تو پہلی بات یہ واضح ہو جاتی ہے کہ ادب، اور وہ بھی یورپ جیسے براعظم کے ادب کو اتنی آسانی سے ادوار اور تاریخوں میں منقسم نہیں کیا جاسکتا۔ دوسری بات یہ ہے کہ رومانی تحریک کلاسکیت کے خلاف صرف ردعمل نہیں تھی، بلکہ بہت کچھ تھی جیسا کہ میں واضح کر چکا ہوں۔ تیسری مشکل یہ ہے کہ سیلئے کے مطابق ہوش مندی کا دور ۱۷۹۵ء میں ختم ہو جاتا ہے جب کیٹس پیدا ہوا تھا اور شیلی تین سال کا تھا اور کولرج اور ورڈز ورتھ کی شہرۂ آفاق کتاب یعنی (LYRICAL BALLADS) کو شائع ہونے میں تین سال باقی تھے۔ یہ کہنا کہ رومانی تحریک کے صحت مند عناصر ۱۷۹۵ء تک ختم ہو چکے تھے، انتہائی زیادتی ہو گی۔ اسی طرح یوگو کی زیادتیوں کے باوجود ۱۸۳۰ اور ۱۸۵۰ کے درمیان اہم رومانی ادب منظرِ عام پر آیا۔ اگرچہ ۱۸۲۴ میں بائرن کی موت کے تھوڑے دنوں بعد رومانی تحریک کے دم خم یورپ میں کم رہ گئے کیوں کہ بائرن اپنی تمام غیر رومانیت کے باوجود

یورپ میں رومانیت کا فرشتۂ اعلیٰ مانا جاتا تھا، لیکن ابھی کولرج کو دس سال اور زندہ رہنا تھا اور امریکہ میں امرسن اور پو کی بہترین تخلیقات ۱۸۴۰ء کے بعد تک سامنے آئی تھیں۔

ان سب خامیوں کے باوجود ویلیکؔ کی طبقہ بندی میں ایک بات بہت سچی ہے۔ ۱۸۵۰ء آتے آتے رومانی تحریک سے سرستی اور از خود رفتگی جاتی رہی تھی۔ رومانی الم ناکی اب رومانی المیہ میں تبدیل ہو چلی تھی۔ اور انگلستان میں ٹینی سن براؤننگ جیسے شاعر اگر چہ اب بھی مسرت یا سرخوشی کے راگ الاپ رہے تھے لیکن یہ صاف معلوم ہو رہا تھا کہ انھیں دیو قامت رومانیوں کے جھوٹے برتن ہی نصیب ہوئے ہیں۔ یہی وجہ ہے کہ ان شعرا نے دنیا کے ادب میں اپنی کوئی جگہ نہیں چھوڑی، نہ وہ پچھلی رومانیت کو اپنا سکے اور نہ اگلی واقعیت پرستی کو۔ ۱۸۵۰ سے لے کر ۱۸۹۰ تک کا دور یقیناً یوروپی ادب میں قنوطیت، تاریکی اور سنگ دل واقعیت کا دور ہے۔ لیکن یہ واقعیت رومانیت کے خلاف رد عمل نہیں تھی، بلکہ اسی رومانی تحریک کا تسلسل تھی، ایک طرح سے اسے فریب شکستہ رومانیت بھی کہا جا سکتا ہے۔ واقعیت کا سب سے بڑا کارنامہ یہ تھا کہ اس نے مغربی ادب کو بالآخر زمین کی پستیوں پر اتار دیا۔ اب یونانی اور رومائی صنمیات کے افسانوں پر مشتمل شاعری، افسانہ نگاری یا مصوری ممکن نہ تھی۔ اب خیالی دنیاؤں کی یا قدیم پر اسرار داستانوں میں عشق و حسن اور نیک و بد کی کش مکش کا افسانہ سنانا ممکن نہ تھا۔ رومانی تحریک نے انسان دوستی اور عام انسانی مسائل اور موضوعات کو راہ دی تھی، لیکن اس کا لباس اب بھی ایک حد تک نوابانہ تھا، اگر چہ کردار عام انسانوں کا سا تھا۔ وسط انیسویں صدی کی واقعیت کے ہاتھوں ادب کی اشرافیت دھم سے زمین پر آ رہی۔ ادب کے اس عوامی کردار کا سب سے اہم نشان ناول کا فروغ اور طویل نظم یا ایپک کا زوال ہے۔ امریکہ میں بھی جہاں رومانیت پو اور ہاتھورن اور مارک ٹوین کے سائے میں زندہ رہی اور بعد میں پھر یورپ پہنچی، ناول کا فروغ ہوا

اور ادب کے پر تکلف خانہ باغ میں حسین و جمیل خواتین اور نوابین کے ساتھ ساتھ جاروب کش اور کان کن اور متوسط طبقے کے لوگ بھی نظر آنے لگے۔ اب تک ادب میں ان کی حیثیت زیادہ تر مزاحیہ کرداروں کی تھی، لیکن اب یہ قوت اور حرکت کا سرچشمہ بن گئے۔ فرانس میں بالزاک (BALZAC) نے ناول کو نئی وقعت بخشی۔ یہ کہا جا سکتا ہے کہ انیسویں صدی اور ناول اور بالزاک میں وہی رشتہ ہے جو سولہویں صدی اور ڈراما اور شیکسپیر میں ہے۔ بالزاک کی واقعیت رومانی جذباتیت اور رنگینی سے گریزاں اور زندگی کے تمام عناصر کا احاطہ کرنے پر مصر تھی۔ اس نے اپنے ناولوں میں روزمرہ سامنے آنے والے کرداروں کو روزمرہ کے واقعات کے پس منظر اور پیش منظر میں رکھ کر ان کو ان کے ماحول سے متعلق کیا۔ اس نے اپنے فوراً بعد آنے والے دولت زدہ سماج اور کردار پر اس کے اثر کی طرف سنجیدہ اور گہرے اشارے کئے۔ یہ نہیں کہا جا سکتا کہ ڈکنس بالزاک سے کس حد تک واقف تھا، لیکن اپنے تمام اختلافات کے باوجود ڈکنس کی واقعیت بالزاک سے مماثل نظر آتی ہے۔

مشینی صنعت کے فروغ، شروع شروع کی ملوں اور فیکٹریوں کی بھیانک اور الم ناک حالت جن میں ۶ سال کی عمر کے بچے دن میں سولہ گھنٹے کام کرتے تھے، ایک ایسے وسیع طبقے کا وجود جس کی زمین اس سے چھن گئی تھی اور جو شہروں کی تاریک اور دود آلود فضا میں نان شبینہ کے لئے محتاج ہو رہا تھا، پرانے اشرافیہ طبقے کے بجائے قیمتی لباسوں میں ملبوس لیکن اصلاً نیم مہذب اور نیم متمدن دولت پرست بزنس مین کا ظہور — یہ وہ حالات تھے جنھوں نے ڈکنس (DICKENS)، زولا (ZOLA) اور گون کور (GONCOURT) برادران کی بے رحم، مضمحل کن، بھاری اور گھٹن سے بھرپور واقعیت کو جنم دیا۔ دوسری طرف فلوبرد (FLAUBERT) اور موپاساں جیسے کلبیت زدہ ادیبوں کا شہرہ ہوا جن کی تحریریں ادبی اسلوب کے لحاظ سے لاجواب اور بے مثال تھیں لیکن جن کے ہزارہا صفحات میں کوئی بھلا آدمی نظر نہیں آتا۔

ڈکنس اور فرانس میں زولا اور گون کور برادران کی تحریروں میں تو فلوبیر اور موپاساں کی سڈول اور ہیرے کی سی تراشی ہوئی نثر کا حسن کبھی نہ تھا۔ ڈکنس کی عظمت اس وجہ سے ہے کہ وہ زولا کی طرح مشین یا کلرک بن کر نہیں رہ گیا۔ اس کے کردار اور اس کی تحریریں زندگی کی حرارت سے بھرپور ہیں۔ اگر ایسا نہ ہوتا تو وہ بھی زولا وغیرہ کی طرح تاریخ کے مزبلہ پر پھینک دیا گیا ہوتا۔ اس کے ہم وطن ٹرولپ (TROLLOPE)، مسز گاسکل (MRS GASKEL)، جارج گسنگ (GEORGE GISSING) وغیرہ وقت گزرتے ہی بھلا دیئے گئے۔ صرف ہارڈی ایک حد تک زندہ رہ گیا کیوں کہ اس کی ناولوں میں ایک سنجیدہ اور حکیمانہ میلان بھی ملتا ہے اور اس کے علاوہ اس کی شاعری نے اسے بالکل بھلائے جانے سے محفوظ رکھا۔

واقعیت کے اس دور میں انسانی امیدوں کو ایک دھکا اور لگا۔ رومانی تنہائی جس کا احساس بلیک سے لے کر شاتو بریاں سب کو تھا، اپنے ساتھ کچھ تلافیاں بھی رکھتی تھی۔ مثلاً ورڈزورتھ کو فطرت ہی مل گئی تھی۔ لیکن انیسویں صدی کے وسط میں ایک طرف تو مارکس اور انگلز نے صنعتی انقلاب کی پیدا کردہ خوش حالی کا سخت تنقیدی تجزیہ کر کے یہ ثابت کیا کہ یہ خوش حالی جھوٹی اور محدود ہے، اس طرح دولت اور ترقی کے رہے سہے فریب بھی جاتے رہے اور دوسری طرف ڈارون ہکسلی اور رسل والس نے انسان کا آخری سہارا بھی پارہ پارہ کر دیا۔ اب نہ فطرت رہ گئی نہ ارحم الراحمین کا تصور۔ اب تو یہ معلوم ہوا کہ بقا کا انحصار حسن و خوبی پر نہیں، دولت پر بھی نہیں، بلکہ قوت مدافعت پر ہے۔ ورڈزورتھ تو اپنی لیوسی کو تین سال تک دھوپ اور بارش میں بغیر کسی تحفظ کے چھوڑ سکتا تھا، لیکن ٹینی سن جیسے مولوی ٹائپ شاعر کو بھی فطرت ایک قاتلہ دکھائی دی اور اس کے دانت اور پنجے اسے انسانی خون سے رنگین نظر آئے۔ الفرڈ نو الس نے اپنی خود نوشت سوانح عمری میں اس شدید محرومی اور بے چارگی اور تنہائی کا ذکر کیا ہے جو اسے انیسویں صدی کے اواخر میں ڈارون کی کتاب ORIGIN OF

SPECIES پڑھ کر محسوس ہوئی۔ جب اسے اچانک یہ معلوم ہوا کہ خدا حافظ وناصر نہیں ہے بلکہ انسان ایک بے رحم اور مشینی فطرت کے رحم وکرم پر ہے تو اسے ایسا لگا کہ زمین اپنے محور سے ہٹ گئی ہے۔

انیسویں صدی کی آخری دو دہائیاں اس نفسی نفسی اور ذہنی بے اعتمادی سے عبارت ہیں۔ واقعیت ان حالات کی پروردہ تھی۔ اس نے اگر ایک طرف بے چارگی اور شکست خوردگی کے احساس کو تقویت بخشی تو دوسری طرف حقائق کی طرف توجہ دلا کر تھوڑی بہت اصلاح کا سامان بھی کیا۔ لیکن ادب میں منفی ردعمل زیادہ دن نہیں چلتا۔ واقعیت نقاب پوش رومانیت تھی، ڈکنس کے اصلاً رومان پرست ہونے سے کون انکار کر سکتا ہے؟ لیکن جب واقعیت کا اصرار واقعہ پر زیادہ اور ادب پر کم ہونے لگا تو اچانک اس کی کشش بھی جاتی رہی۔ انگلستان میں اس کے خلاف ایک چھوٹا سا محاذ آسکر وائلڈ اور والٹر پیٹر نے بنایا۔ دونوں اپنے خیالات میں تمثیلیت پرستوں سے کہیں کہیں بہت قریب نظر آتے ہیں، لیکن مجموعی حیثیت سے وائلڈ یا اس کے ساتھ کے دوسرے ادب برائے ادب والے جنھوں نے بعد میں خود کو DECADENTS کا نام دیا، کسی باقاعدہ ادبی نظریہ کے فقدان کی وجہ سے ادب کے وسیع دھارے کا ایک حصہ نہ بن سکے۔ یہی حال روزیٹی (ROSETTI) اور موریس (MORRIS) وغیرہ کا ہوا۔ موریس نے شاعری اور سیاست کا امتزاج پیش کرنے کی کوشش کی، لیکن آج اسے سوشلسٹ کی حیثیت سے کوئی نہیں جانتا۔

واقعیت کو شکست فرانس میں ہوئی، اور امریکہ کے زیر اثر۔ اڈگر ایلن پو (EDGAR ALLAN POE) کی موت ۱۸۴۴ء میں ہو چکی تھی، اس سال فرانس میں ورلن پیدا ہوا تھا۔ ملارمے (MALLARME) اس سے دو سال پہلے اور رین بو (RIMBAUD) دس سال بعد پیدا ہوا۔ ان سب کے اوپر بودلیر (BAUDELAIRE) کا گہرا اثر پڑا اور بودلیر پو سے براہ راست متاثر ہوا۔ بودلیر کی عمر پو کی موت کے وقت

۲۱ سال کی تھی لیکن وہ پو کی تحریروں سے بعد میں متعارف ہوا۔ میں اوپر کہہ چکا ہوں کہ امریکہ میں رومانیت پو اور امرسن وغیرہ کے ہاتھوں میں محفوظ رہی۔ پو کی فکری حیثیت امرسن سے کچھ کم ہی ہوگی، اس نے اپنے تصورات کو فلسفیانہ جھالر کے بغیر پیش کیا۔ اس کے مضمون THE PHILOSOPHY OF COMPOSITION میں فلسفہ نام کی کوئی چیز نہیں ہے۔ ایک مغربی نقاد کہتا ہے: یہ سوال اکثر اٹھا ہے کہ ایک ایسے امریکی مصنف نے جو یورپ میں تقریباً گم نام تھا اور یورپ کی زرق برق تہذیب کے سامنے جس کی حیثیت صرف ایک EXQUISITE PROVINICAL کی تھی، بودلیر کو کیوں کر اس قدر متاثر کیا؟ اس کا جواب غالباً یہ ہے کہ پو کی بے ضابطہ زندگی اور اس کے بے ضابطہ تصورات نے اسے ایک دل کشی بخش دی تھی جو یورپ کی سوسائٹی میں مفقود تھی۔ بودلیر نے اپنی حیرت اور مسرت کا اظہار کرتے ہوئے، جو اسے پو کی تحریر میں پہلی بار پڑھ کر محسوس ہوئی، لکھا ہے کہ "اس نے ایک عجیب اضطراب اور تلاطم کا احساس کیا۔" اسے ان تحریروں میں وہ باتیں نظر آئیں جو وہ خود "الجھے الجھے اور مبہم طریقے" سے سوچتا رہا تھا۔ بودلیر نے ۱۸۴۷ میں پو کو پہلی بار پڑھا اور اس کا مشہور مجموعہ کلام "بدی کے پھول" (LES FLEURS DU MAL) ۱۸۵۷ میں شایع ہوا۔ پو کا کلام پڑھنے کے پہلے بودلیر "خالص فن" اور فن کی اخلاقی قدر و قیمت کے دو متضاد تصورات میں الجھا ہوا تھا۔ پو نے پہلی بار اس کی مشکل یہ کہہ کر آسان کر دی کہ "میں حسن کو شعر کی اصل مملکت سمجھتا ہوں۔" حسن کی تعریف اس نے یوں کی "جب لوگ حسن کی بات کرتے ہیں تو ان کا مقصد کسی خصوصیت (QUALITY) کی بات کرنا نہیں ہوتا بلکہ دراصل وہ اس خالص روحانی تجید کی بات کرتے ہیں جو حسن کا مطالعہ کرنے سے حاصل ہوتی ہے۔" اس طرح شعر اور حسن کے دو مسائل بہ یک جنبش قلم طے ہو گئے۔ شعر فلسفہ یا اخلاق نہیں ہے، حسن ہے اور حسن کا مطلب وہ نہیں جو ڈرائڈن یا شیلی بھی سمجھے تھے، بلکہ ایک روحانی کیفیت۔ اس روحانی کیفیت کی تخلیق کے لئے بدی یا نیکی کا تصور بے معنی ہے۔ شعر کی اخلاقیات کے بعد پو نے

شعر کی ہیئت کے بارے میں کہا" میں جانتا ہوں کہ شعر کی اصل موسیقی کا ایک لازمی جز غیر قطعیت ہے ... ایک اشاراتی اور رمز سے بھرپور (SUGGESTIVE) غیر قطعیت جو اپنے ابہام کی وجہ سے ایک رومانی تاثر رکھتی ہے۔" دوسرے الفاظ میں ابہام اور اس کے ساتھ ساتھ رموزی معنویت کی وہ کیفیت جو موسیقی سے پیدا ہوتی ہے شعر کا جزو لازم قرار پائی۔ پو نے آگے چل کر ایک اور اہم بات کہی۔ اس نے کہا کہ چوں کہ شعر شدید رومانی تجید کی فضا خلق کرتا ہے، یہ بات ظاہر ہے کہ ایسی شدید رومانی تجید کی فضا زیادہ دیر تک نہیں قائم رہ سکتی، لہٰذا طویل نظم ایک بے معنی اور خود تضادی (SELF CONTRADICTORY) اصطلاح ہے۔ اگر نظم، نظم ہے تو طویل نہیں، اور اگر طویل ہے تو نظم نہیں۔ اس کے علاوہ پو نے شعری محاورہ میں غیر قطعیت اور رموزیت پیدا کرنے کے لئے مابعد الشعوری محسوسات (SUPER RATIONAL SENSATIONS) کا سہارا لیا۔

اس طرح پو کے زیر اثر بودلیر نے شعر کے ان امکانات کا احساس کیا جن کی خبر رومانی ادیبوں کو کم ہی تھی۔ ایک بلیک کو چھوڑ کر شیلی یا کولرج کسی نے بھی شعر کی ان کیفیات کا احاطہ نہیں کیا تھا۔ ایک عجیب سی بات یہ ہے کہ جدیدیت کی عمارت کا اہم ترین ستون یعنی موضوع اور ہیئت کی ہم آہنگی جو کولرج نے جرمن مابعد الطبیعات کے زیر اثر تراشا تھا، شروع شروع میں تمثیلیت پرستوں کی فوج کا مستحق نہ بن سکا۔ لیکن جدیدیت کے باقی تمام عناصر دروں بینی، غیر اخلاقیت (ANO RALITY) شعر کو موسیقی کے برابر کرنے کی کوشش، ابہام اور معنی خیز غیر قطعیت اور مابعد الشعوری محسوسات کو کاغذ پر اتارنے کا عمل، یہ سب کسی نہ کسی روپ سے رومانی تحریک سے مستعار لئے گئے تھے۔ فرق صرف اتنا تھا کہ رومانی تحریک کے بڑے بڑے علم بردار بھی شعر کی زبان کے ساتھ وہ آزادیاں نہیں برت سکے تھے جو تمثیلیت پرستوں نے روا رکھی تھیں۔ اس سلسلے میں جرمن موسیقار واگنر (WAGNER) کے اثر کا ذکر کرنا ضروری ہے۔ پو نے شعر کی زبان کو موسیقی سے

قریب تر کرنے کی کوشش کی تھی، تمثیلیت نے کوشش کی کہ شعر موسیقی بن جائے، اور صرف آواز کے ذریعہ محسوسات کو جنم دے جس طرح موسیقی کرتی ہے۔ انفرادی محسوسات پر رومانیت سے بھی زیادہ زور دیا گیا۔ بودلیر کے مجموعہ کلام "بدی کے پھول" کا نام ہی خاص اہمیت کا حامل ہے۔ حسن بدی میں بھی ہے، بلکہ بدی کے باوجود ہے، یہ تمثیلیت پرستوں کا نعرہ بن گیا۔ اس شدید انفرادی احساس کو جب موسیقی نما شعر میں پیش کیا گیا تو شعر کی حیثیت بالکل بدل گئی۔ ورلن نے اس سلسلہ میں خاص کر کوشش کی۔ اس کے خیال میں شعر کا مقصد چیزوں کا علم اشاروں کے ذریعہ مہیا کرنا تھا، چیزوں کو بیان کرنا نہیں۔

لیکن انفرادی احساس اور تجربہ کی اس مہم نے بہت سی بیماریوں کو بھی جنم دیا۔ اور تمثیلیت پرستوں کی یہ بیماریاں آج بھی ایک حد تک ہمارے ادب میں موجود ہیں۔ لیوکس کہتا ہے کہ سنسنی خیزی، شیطان پرستی اور اذیت پرستی۔ رومانیت کے آخری دور (یعنی تمثیلیت پرستوں) کو یہ بیماریاں لگ گئی تھیں۔ اس کا یہ جملہ آرنلڈ کے اس قول کی یاد دلاتا ہے جہاں وہ کہتا ہے کہ شاعر کے لئے منفعت بخش ہے کہ وہ دنیا اور اشیاء کے حسن کا احاطہ کر سکے۔ ایلیٹ نے اس کا جواب یہ دیا تھا کہ درست ہے، لیکن اس سے زیادہ منفعت بخش یہ ہے کہ شاعر دنیا اور اشیاء کے حسن کے پار بھیانک مکروہیت (HORROR)، شان رفیع الذات (GLORY) اور زندگی سے اکتاہٹ (BOREDOM) کا بھی احاطہ کر سکے۔ تمثیلیت پرستوں میں وہ سب امراض تھے جن کا ذکر لیوکس (LUCAS) نے کیا ہے، لیکن ان کی حیثیت صرف سطحی تھی، کیوں کہ دراصل ان کی کوشش ایک بکھرتی ہوئی دنیا میں اظہار ذات کی کوشش کی تھی۔ کیٹس نے کہا تھا "کاش کہ مجھے محسوسات کی زندگی نصیب ہوتی، بجائے فلسفیانہ افکار کی زندگی" اور اس نے محسوسات کے لئے SENSATIONS کا لفظ استعمال کیا تھا۔ یہی SENSATIONS بودلیر اور ورلن کی زخم خوردہ دنیا میں SENSATIONALISM تک پہنچ گئے، لیکن ان کا علاج بھی جلد ہی ہوا۔

بودلیر، ورلن اور ریں بو تمثیلیت پرست تحریک کو جس جگہ چھوڑ گئے تھے۔
وہ ایک بند گلی کی طرح تھی۔ ایک فرانسیسی ادیب کہتا ہے "میرے چاروں طرف بہت سارے لوگ ہیں، لیکن دیکھو! میں ہمیشہ ہمیشہ اپنے ہی سے بات کرتا رہتا ہوں" اپنی ذات کے اندر اس گریز نے جو رومانیت کا پروردہ تھا اور جو اب بھی ہمارے ادب میں باقی ہے، اگر ادب کو سڑے گلے نیم مردہ روایتی واقعیت زدہ اور نیم جان زنانہ رومانیت زدہ رجحان سے بچایا تو اسے ذات کے مرض میں مبتلا کر دیا۔ لیکن ملارمے اور بعد میں والیری (VALERY) نے تمثیلیت کی تحریک کو ایک نیا موڑ دیا جو ورلن کی دین تھا۔ ملارمے نے کہا کہ "کسی شے کا نام لے لینا نظم کے اس لطف سے تین چوتھائی ہاتھ دھو لینا ہے جو آہستہ آہستہ بوجھنے میں حاصل ہوتا ہے۔ کسی شے کی طرف اشارہ کرنا، اسے حافظہ و احساس کے پردے میں مبہم طریقے سے ابھارنا۔ یہی چیز متخیلہ کو مسحور کرتی ہے۔" یہاں تک تو ملارمے بودلیر وغیرہ کے ساتھ تھا۔ لیکن شعر کو موسیقی اور علم ریاضی کی طرح مجرد بنانے کی کوشش میں وہ ان لوگوں سے بھی آگے نکل گیا۔ اس کا مسلک یہ تھا کہ شعر ناقابل ترسیل تصورات کی ترسیل کرنے کی کوشش کرتا ہے۔ اس مقصد کے حصول کے لئے بودلیر اور ریں بو نے خالص رموزیت (PURE SUGGESTIVENESS) اور روح کی غیر معمولی کیفیات کا غیر معمولی زبان میں اظہار والے نظریہ کا سہارا لیا تھا۔ لیکن ملارمے، ریں بو وغیرہ سے اختلاف کرتا ہوا ورلن کی طرح لیکن اس سے بھی زیادہ آگے نکل جاتا ہے۔ اڈمنڈ گاس کو وہ ایک خط میں لکھتا ہے: "موسیقی میں ہم معنی سے باہر نکل جاتے ہیں، لیکن آواز معنی پیدا کرتی ہے۔"[1] شعر کو چاہئے کہ وہ آپ اپنی دنیا پیدا کرے اور اس کے اظہار کے لئے اپنے راستے تلاش کرے۔ گاس کو اسی خط میں لکھتا ہے کہ صرف شاعر کو بولنے کا حق ہے، کیوں کہ شاعر ہی عارف ذات و صفات ہوتا ہے۔ میں موسیقی خلق کرتا ہوں اور شعر و موسیقی کا ایک نقطۂ ارتکاز

---

[1] اس حوالے کے لئے میں اپنے استاد پروفیسر ایس۔ سی۔ دیپ کا ممنون ہوں۔

پیدا کرتا ہوں۔

ظاہر ہے کہ اگر ملارمے کا یہ نظریہ پچھلے تمثیلیت پرستوں کی طرح ذاتی عرفان کی گھٹن کا شکار نہیں ہے تو ناقابلِ عمل بھی ہے۔ ملارمے خود کہتا ہے کہ وہ ایک شکست خوردہ شاعر ہے[1]۔ والیری ملارمے کے بارے میں لکھتا ہے کہ اگر وہ چاہتا تو فرانس کا سب سے زیادہ مقبول شاعر ہو سکتا تھا، لیکن اس نے اپنے لئے ایک دوسری راہ تلاش کی کیوں کہ اس کی شاعرانہ طبیعت اپنے ایمان دارانہ اظہار کی متقاضی تھی۔ ملارمے کی نظر میں تمثیلیت "ادب کو رومانی سطح پر لانے کی کوشش تھی۔ اور اسے لفاظی، منطق اور خارجیت کی قدیم زنجیروں سے آزاد کرانے کی کوشش تھی۔۔۔ روداد اور تفصیل کو اس لئے جلا وطن کر دیا گیا کہ اشیاء کو حافظہ اور احساس کے پردے پر جادوگری کی طرح مبہم طریقے سے ابھارا جا سکے۔" لیکن اس شدید ذاتی اور مجرد اظہار کا نتیجہ یہ ہوا کہ فن تقریباً صرف فن کار کی میراث بن کر رہ گیا۔ اس طرح کے طرز اظہار کا اپنی ہی روشنیٔ طبع کا شکار ہو جانا لازمی تھا۔ چناں چہ خالص تمثیلیت ملارمے کے بعد والیری پر ختم ہو گئی۔ لیکن والیری نے خود ملارمے کے نظریات پر کوئی خاطر خواہ اضافہ نہیں کیا۔ تمثیلیت اپنی ہی آگ میں جل مری لیکن وہ جدید ادب کو دو بردان دے گئی، یہ دو بردان خود اسے رومانیت سے ملے تھے، جیسا کہ ہم اوپر دیکھ چکے ہیں۔ ایک تو یہ کہ شعر بلاواسطہ اور ذاتی طرزِ اظہار کا نام ہے، اور دوسرا بہت زیادہ اہم، یہ کہ نظم اپنی جگہ پر ایک زندہ اور مکمل حیثیت رکھتی ہے، اپنی آپ زندگی رکھتی ہے، بلیک، امرسن اور ییٹس کے درخت کی طرح۔ اس تصور کو آرتھر سائمنز نے انگریزی ادب میں معروف کیا، لیکن اس وقت یہی سمجھا گیا کہ یہ خیالات فرانس سے آئے ہیں۔ آرتھر سائمنز نے تمثیلیت پر جو کتاب لکھی وہ ملارمے کے تصورات کی توضیح اور CHAMPIONING تھی۔ اس کتاب نے اوائل بیسویں صدی کے ادب پر براہ راست اثر ڈالا اور ییٹس کے تصورات

---

[1] اس حوالے کے لئے بھی میں پروفیسر دیب کا ممنون ہوں۔

شعری کی تخلیق و افزائش میں بڑا کام کیا۔ چناں چہ ہم سائمنز کو ملارمے کی نظموں کے بارے میں کہتے ہوئے دیکھتے ہیں "ہر لفظ ایک ہیرا ہے۔۔۔ ہر پیکر ایک تمثیل ہے، اور ساری نظم دکھائی دینے والی موسیقی ہے۔" سائمنز نے آخری دور کی نظموں کے غیر ترسیلی عنصر کی طرف بھی اشارہ کیا، لیکن یہ اصرار کیا کہ شعر ایک زندہ اور جان دار حقیقت ہے۔ اس خیال کو یے ٹس نے یوں ادا کیا کہ "شعر میں ایک گہری معنویت اور ایک تناؤ ہونا چاہئے، جیسا کہ کسی حسین عورت یا پھول کے جسم میں ہوتا ہے۔ سائمنز نے تمثیلی شاعری کے جس خطرہ کی طرف اشارہ کیا تھا کہ اپنی انتہا پر وہ شاعری نہ رہ کر ایک مجرد تصور رہ جائے گی، والیری کی شاعری اس کی اچھی مثال ہے۔ والیری کہتا تھا کہ "میں شاعری کی ذرہ برابر پروا نہیں کرتا۔" شاعری تو محض اتفاقیہ تھی، اصل چیز تھی خالص تخلیق کی ایک مشق۔ ملارمے بھی خالص فن کی بات کرتا تھا اور بودلیر بھی۔ لیکن والیری کے یہاں نظم حقیقت سے الگ ہو کر عدم کا علم بن گئی۔ یے ٹس بھی کہتا تھا کہ علم موت کی ملکیت ہے اور زندگی سے میل نہیں کھاتا۔ رموزیت کا نظریہ والیری کے یہاں ناقص رمز ہو کر رہ گیا۔ لیکن یہ خالص رمز بھی اپنی مرکزی قوت کی وجہ سے شاعری کی ایک اعلیٰ ترین اور انوکھی مثال ٹھہرا۔

تمثیلیت کی تحریک انگلستان میں آتے آتے اپنی عمر طبعی کو پہنچ رہی تھی۔ ملارمے کا انتقال ۱۸۹۸ میں ہوا۔ اس وقت یے ٹس کی شاعرانہ قوتیں بیدار ہو رہی تھیں، اور وہ سائمنز کے ذریعہ اور براہ راست بھی تمثیلیت سے متاثر ہو رہا تھا لیکن اب تمثیلیت بجائے ایک تحریک کے ایک ذریعہ (METHOD) اور اصول بن کر رہ گئی۔ والیری کے بعد آنے والے تمثیل پرست شعرا یا تو بالکل بے راہ ہو گئے تھے مثلاً کوربیر (CORBIRE) اور لافورگ (LAFORGUE) یا اپولینیر (APPOLINAIR) کی طرح دل چسپ، انوکھے لیکن کم قیمت تجربے کرنے لگے۔ لیکن تمثیلیت اپنے آثار ہر طرف چھوڑ گئی۔ اب شعر و ادب کو تمثیلی بیان سمجھ کر پڑھا اور شیکسپیر، ڈینٹی (DANTE) اور دوسرے قدیم ادیبوں میں زیادہ معنی خیز مطالب

نظر آنے لگے۔ تمثیلیت نے تنقید کا رخ بدل دیا اور فرانس، جرمنی، روس، انگلستان کے ادیب کا اصطلاحی حوالہ (TERM OF REFRENCE) بن گئی۔

مغربی ادیبوں نے تمثیل کو ایک باقاعدہ اور منظور شدہ ذریعہ (MEDIUM) مان کر اپنے ادب میں تمثیلی عناصر داخل کئے۔ تمثیل ادب میں ہمیشہ ہمیشہ کے لئے در آئی ملارمے کے بعد کا مغربی ادب اپنی پچھلی فضا سے کٹ گیا۔ ناروے میں ابسن، سوئڈن میں اسٹرنڈبرگ، فرانس میں میترلنک، روس میں الگزنڈر بلاک، جرمنی میں رلکے اور اسٹیفان جارج بعد میں ٹامس مان، ہر بڑے ادیب نے تمثیلی اظہار کو کسی نہ کسی حد تک اپنایا۔ مغربی ادب کا ڈھانچہ اب متعین ہو گیا تھا، اس میں تھوڑی بہت تبدیلیاں ممکن تھیں، اور ہوئیں۔ تمثیلیت کی اوائلی شوریدہ سری اور گھٹن سے انکار و انحراف کیا گیا، لیکن تمثیلی طور (THE SYMBOLIC MANNER) اب مغرب کا فن ٹھہرا۔

اس دوران میں مغربی تنقید میں ایک اہم تغیر رونما ہوا۔ اس کا کوئی براہ راست تعلق تمثیلیت سے نہیں، لیکن چوں کہ اس تنقید کے ردعمل کے طور پر اور ایک طرح سے اس کے بطن سے ایک اور تنقیدی اصول چالیس برس بعد جنم لینے والا تھا، اس لئے اس کا بہ سبیل تذکرہ لازمی ہے۔ تنقید اب تک فیصلہ دینے کا عمل اور حسن و خوبی کی وضاحت کا عمل سمجھی گئی تھی۔ انیسویں صدی کے اواخر میں تن (TAINE) اور پھر سینٹ بو (ST. BEUVE) نے اس خیال کا اظہار کیا کہ ادب کو سمجھنے کے لئے ادیب کو سمجھنا ضروری ہے، اور ادیب کو سمجھنے کے لئے اس کے ماحول اور آبا و اجداد اور نسلی اثرات سے واقفیت ضروری ہے۔ سینٹ بو نے تن سے اختلاف نہیں کیا لیکن یہ کہا کہ کسی ادیب کو سمجھنے کے لئے اس کے پورے کلام کا بہ یک وقت مطالعہ اور اس پر بہ یک مادی نظر ڈالنا ضروری ہے۔ تن کے خیالات پر کارلائل کا اثر شاید کچھ پڑا ہو، لیکن خود کارلائل کے تصورات کا تنقید پر کوئی گہرا اثر نظر نہیں آتا۔ کارلائل نے کہا تھا کہ "کسی قوم کے شعر کی تاریخ

دراصل اس کی سیاسی، علمی اور مذہبی تاریخ ہے۔" تن نے ۱۸۶۴ء میں انگریزی ادب کی تاریخ لکھی اور اس میں ادیب کو سمجھنے کے لئے تین اصول وضع کئے۔ نسل (RACE) ماحول (MILIE) اور دور (MOMENT)۔ سنت بو کا کہنا تھا کہ "ادب، یا ادبی پیداوار (PRODUCT) میری نظر میں انسان کی پوری تنظیم سے الگ نہیں کی جاسکتی۔ میں فن پارے کا لطف اٹھا سکتا ہوں، لیکن فن کار سے معاملہ کئے بغیر فن پارہ پر فیصلہ دینا مجھے مشکل معلوم ہوتا ہے۔"

ان دو نقادوں نے اس طرح جدید تنقید کے ایک بڑے دور کا آغاز کیا۔ اول تو یہ کہ انھوں نے ادب کے تاریخی مطالعہ اور اس طرح مادیت پر زور دیا، دوئم یہ کہ انھوں نے ادب کو سماج کی پیداوار، سماج کا جز لاینفک اور سماج کا اظہار مانا۔ سوئم یہ کہ انھوں نے بیوہاریت (BEHAVIORISM) کے اصول کی طرف اشارہ کیا۔ جس کی رو سے ہر شخص اپنے ماحول کی پیداوار ہوتا ہے۔ اور چہارم یہ کہ انھوں نے تنقید کا عمل صرف فیصلہ دینا نہیں بلکہ سمجھانا بھی متعین کیا اور یہ بھی کہا کہ کسی فن کار کو سمجھنے کے لئے اس کے پورے فن کا مطالعہ ضروری ہے۔ یہ بات صاف ظاہر ہوجاتی ہے کہ جدید تنقید کے بہت سے اسکول (یہاں تک کہ مارکسی اسکول بھی) تن اور سنت بو کے مرہون منت ہیں۔ اور ادیب کی سماجی ذمہ داری (SOCIAL RESPONSIBILITY) کے فلسفہ کی جڑیں بھی یہیں ملتی ہیں۔ ان دونوں کا ایک اہم کارنامہ یہ تھا کہ اب تک تنقید ادب کے مسائل سلجھانے میں مشغول رہتی تھی، لیکن خود تنقید کیا ہے، اس پر لوگوں کی نظر کم گئی تھی، تن اور سنت بو نے یہ کمی پوری کی۔

میں تن اور سنت بو کے نکالے ہوئے نتائج سے پوری طرح اتفاق نہیں کرتا۔ شاید کوئی بھی نہیں کرسکتا لیکن جدید تنقید کا ایک بڑا حصہ ان کے بغیر وجود میں نہ آتا۔ اور خود وہ تنقید وجود میں نہ آتی جس کی بنیاد آئی۔ اے۔ رچرڈس نے انگلستان میں رکھی اور جو بعد میں امریکہ میں نئی تنقید (THE NEW CRITICISM) کے نام سے جانی گئی۔

دوسری جنگ عظیم کے آتے آتے تمثیلیت کے جانشینوں کی ادبی حیثیت مسلم ہو چکی تھی اور ادب میں وہ تمام عناصر پختہ طور پر داخل ہو چکے تھے جن کا ذکر ہم اوپر کرتے رہے ہیں اور جن کو ہندوستان میں جدیدیت کے غلط نام سے پکارا جاتا ہے۔ اس سلسلے میں پہلی جنگ عظیم نے بڑا اہم رول ادا کیا۔ کیوں کہ جارجین عہد کے افیون خور قسم کے ادیب جو سوئن برن کے ردعمل میں لیکن درحقیقت سوئن برن ہی کی طرح سطحی رومانیت کے محاذ پر جدید عناصر کے خلاف ایک آخری لڑائی لڑ رہے تھے، پہلی جنگ عظیم کی بھیانک آگ میں اپنی موت آپ مر گئے۔ اس سلسلے میں ایلیٹ نے بھی بڑا کام۔ اوپر جو کچھ ہم کہہ چکے ہیں اس کو زیر نظر رکھا جائے تو ایلیٹ کے تنقیدی اور شعری نظریات پر بحث کی ضرورت نہیں رہتی۔ ایلیٹ نے وہی باتیں کہیں جو تمثیلیت پرست کہہ چکے تھے، اس نے صرف الفیس ۱۹۲۰ء کی بدلی ہوئی زبان میں کہا اور انگریزی ادب کے حوالے سے کہا۔ اس نے انگریزی ادب والوں کو یاد دلایا کہ جو خصوصیات تمثیلیت پرستوں کو ممتاز کرتی ہیں وہ تو دراصل انگریزی شعراء سے مستعار ہیں۔ اس طرح اس نے سولھویں اور سترھویں صدی کے بہت سے بھلائے ہوئے شعرا کو پھر آباد (REHABILITATE) کیا۔ مغربی ادب کے پس منظر میں ایلیٹ کا کارنامہ صرف یہ ہے کہ اس نے وضاحت سے اس بات کا اعلان کر دیا کہ شعر کی زبان نئے مطالب کی متحمل اسی وقت ہوگی جب اسے پوری طرح بدلا جائے اور ہمارے عہد میں شاعری صرف چند خوش قسمت لوگوں کے ہی حصہ میں آسکتی ہے، اور شعر اب عوامی فن نہیں رہ گیا۔ ایلیٹ نے یوروپی ادب پر کوئی گہرا اثر نہیں ڈالا۔ لیکن امریکہ کا نیا ادب بہت حد تک ایلیٹ ہی کا مرہون منت ہے۔ اس کا طور طریقہ (MANNER) امریکہ میں پوری طرح اپنایا گیا، یہاں تک کہ امریکہ کی نئی تنقید (کچھ لوگوں کا خیال ہے) صرف ایلیٹ کو سمجھانے اور اس کے شعر کو JUSTIFY کرنے کے لیے عمل میں آئی۔ ایلیٹ نے ایک اور اہم کام کیا۔ سترھویں صدی کی انگریزی شاعری کو پھر سے زندہ کر کے اس نے شعر میں غیر گمبھیریت (ANTISOLEMNITY) کا

عنصر داخل کیا۔ یہ غیر گمبھیریت یا سنجیدہ اور غیر سنجیدہ کا ادب میں بہ یک وقت اور بے روک ٹوک استعمال بھی جدید طور کا ایک حصہ بن گئی۔

اب نئے ادب کے عناصر متعین ہو چکے تھے۔ صرف دو عناصر کی کمی تھی۔ ایک تو مکمل اور دو آدھے آدھے جن کو ملا کر ایک کہا جا سکتا ہے۔ سب سے پہلے میں آدھے عناصر کو لوں گا۔ میں نے پہلی جنگ عظیم کا ذکر بالکل بہ سبیل تذکرہ کیا ہے کیوں کہ عالمی ادب پر اس جنگ کا وہ اثر نہیں پڑا جو عام حالات میں پڑتا۔ اس کی وجہ یہ ہے کہ صنعتی انقلاب کا عمل (PROCESS) انسانوں کو بہت پہلے سے عالمی جنگوں کی تباہ کاری اور انتشار کے لئے آمادہ کر چکا تھا۔ پہلی جنگ کے بعد بے چارگی اور بے مائگی کا احساس شدید ہو گیا، پیدا نہیں ہوا، کیوں کہ وہ تو پہلے سے ہی موجود تھا۔ دوسری جنگ نے مغربی ادب پر ایک اہم اثر ضرور ڈالا، لیکن اس کا ذکر میں آگے کروں گا۔ اس وقت میں پہلی جنگ کے بعد فرانس میں پیدا ہونے والی اس تحریک کا ذکر کروں گا جو مارکسی نظریات کے زیر اثر وجود میں آئی تھی۔ مارکسی نظریات کا مغربی ادب پر معمولی سا ہی اثر پڑا۔ ہندوستان میں ترقی پسند تحریک نے جس طرح مارکسیت کو کھلے بازوؤں سے قبول کیا اس کی مثال مغرب میں نہیں ملتی۔ لیکن فرانس کے ادب پر یقیناً ایک ہلکا پرتو مارکس کا پڑا اور اس کے نتیجہ میں ادیب کی سماجی ذمہ داری والے نظریہ نے جنم لیا۔ ادیب کو اصلاح معاشرہ کا فرض سونپ دیا گیا، یہ نہیں کہ اس سے پہلے ادیب اس فرض سے سبک دوش تھا لیکن اب اصلاح معاشرہ کے ساتھ IDEOLOGY کے ساتھ مستقل وابستگی بھی ضروری تھی۔ اس تحریک نے LA LITTERATURE ENGAGÉ (وابستہ ادب) کا نعرہ بلند کیا۔ لیکن سوائے اس کے کہ چند بڑے ادیب مثلاً یورپ میں برنارڈ شا، بریخت (BRECHT)، سارتر اور اراگاں (ARAGON) اور جنوبی امریکہ میں پبلو نرودا (PABLO NERUDA) اس سے منسلک رہے، اس کی کوئی اہمیت پورے پس منظر کو سامنے رکھتے ہوئے نظر نہیں آتی۔ وابستہ ادب کا تصور دوسری جنگ عظیم اور اس کے بعد بیسویں کانگرس کے

کے ساتھ ساتھ مغربی ادب سے پوری طرح ختم ہو گیا۔ لیکن مارکس کے فلسفہ کا دیع تر اثر ادب کی عمومی صورت حال پر ضرور پڑا۔

یہ تو آدھا عنصر تھا۔ دوسرا آدھا عنصر جس نے جدیدیت کی تعمیر میں خاصا حصہ لیا ہے وجودیت کا فلسفہ ہے۔ وجودیت کے فلسفہ کی ایک انوکھی کیفیت یہ ہے کہ یہ بہ یک وقت مذہبیت اور لامذہبیت دونوں کو قبول کرتا ہے۔ اگر کیرگار KIER-GAARDE کے یہاں وجودیت اصلاً عیسائی فلسفہ ہے اور انسان کو ایک بنیادی مشکل یعنی جنت اور جہنم (یہ یا وہ EITHER, OR) کی کش مکش میں ڈالتا ہے تو دوسروں کے یہاں، اور خاص کر ادب میں، وجودیت ایک تلخ تجربہ کو راہ دیتی ہے جہاں کسی چیز کی کوئی حقیقت نہیں سوائے اس کے کہ وہ بے معنی ہے۔ وجودیت کا ایک نظریہ (جسے سارتر نے عام کیا) کہ مکمل آزادی اور رہ بری کرنے والے قوانین کی غیر موجودگی مکمل انفرادی ذمہ داری کو راہ دیتی ہے، آگے چل کر یہ بھی بتاتا ہے کہ مکمل انفرادی ذمہ داری کا نتیجہ یا تو راہ عمل اختیار کرنے کی ذمہ داری کا بوجھ بن کر انسان کی روح پر سوار ہو جاتی ہے یا کسی غلط انتخاب کو راہ دیتی ہے جو ذمہ داری اختیار کرنے سے انکار کا بھی دوسرا نام ہے۔ سارتر کے یہاں کیرگار کا EIHER OR فلسفہ ایک خطرناک صورت اختیار کر لیتا ہے، کیوں کہ کیرگار اگر جبر کا قائل نہیں تو کم سے کم جنت کو تسلیم کرتا ہے، اگرچہ جہنم بھی بس نکڑ ہی پر ہے۔ لیکن سارتر کی وجودیت دونوں صورتوں میں انسانی زندگی پہ ذمہ داری یا غیر ذمہ داری کا بھاری جوا رکھ دیتی ہے۔ کیرگار کا اثر سٹرنڈبرگ کے ڈراموں میں نظر آتا ہے، لیکن بیسویں صدی کے فرانسیسی ادیبوں پہ سارتر کا اثر گہرا اور واضح ہے۔

سارتر کی وجہ سے نہ صرف فرانسیسی ادب میں فلسفیانہ رجحان اور انسان کے مسائل پر انسانی نقطۂ نظر سے سوچنے کی تحریک مستحکم ہوئی بلکہ عام مغربی ادب میں بھی ایک فکری رنگ جھلکنے لگا جو پہلے نسبتہً کم تھا۔ اس سلسلے میں "بے معنویت کے ڈرامے" یعنی THEATRE OF THE ABSURD کا ذکر کرنا بے محل نہ ہوگا۔ بے معنویت

کے ڈرامے کا آغاز فرانسیسی ادیب کامیو سے ہوتا ہے۔ کامیو کے نظریے کے مطابق زندگی کی بے معنویت ان چیزوں میں ظاہر ہوتی ہے جن کی توجیہہ و تشریح انسانی عقل و دانش کی اصطلاح میں ممکن نہیں۔ وہ تجربات جو عقلی توجیہہ قبول نہیں کرتے اور جو ہماری منصف مزاجی کے احساس یا مسرت کی خواہش یا زندگی میں کوئی منصوبہ اور تنظیم ڈھونڈھنے کی خواہش کی نفی کرتے ہیں کامیو کی زبان میں بے معنی (ABSURD) کہلائے۔ کامیو خود بے معنویت کے اس نظریہ سے آگے بڑھ گیا لیکن اس کی فکر پر سارتر کا اثر نمایاں ہے، کیوں کہ سارتر کے فلسفہ کے مطابق انسان یا تو فیصلہ کرنے کی ذمہ داری سے چور چور رہتا ہے یا غلط فیصلہ کر جاتا ہے۔ یہ دونوں صورتیں زندگی میں تنظیم کی نفی کرتی ہیں۔ اس طرح وجودیت اور بے معنویت دو مختلف نظریات سارتر، سمونی دابووار (SIMONE DE BEAUVOIR)، مارسل (MARCEL)، کامیو، آئونسکو (IONESCO) اور دوسرے ادیبوں کو ایک رشتے میں پرو دیتے ہیں۔

اس بات کا اعادہ کرنے کی ضرورت نہیں کہ وابستہ ادب کے ماننے والوں، وجودیت پرستوں اور بے معنویت کے آئینہ داروں میں تمثیلیت پرستی کی قدر مشترک ہے لیکن یہ بات اطالوی ادب پر پوری طرح صادق نہیں آتی۔ اطالوی ادب جو نشاۃ ثانیہ کے دور اولیں میں جاگ کر پھر صدیوں کے لئے سو گیا تھا، بیسویں صدی کے اوائل میں پھر جاگ اٹھا۔ انیسویں صدی کے اواخر اور بیسویں صدی کے شروع میں کروچے نے اظہاریت کا جو فلسفہ پیش کیا تھا وہ رومانی تمثیلی تحریک سے ایک حد تک متاثر تھا۔ لیکن اطالوی ادب پر کروچے کی جمالیات کا زیادہ اثر نہیں ملتا۔ عہد جدید میں اطالوی ادب کا احیاء وابستہ ادب کی تحریک کے ذریعہ ہوا۔ لیکن یہ وابستہ ادب بھی اگنازیو سائلون جیسے ادیبوں کے ہاتھ پروان چڑھا جو آرتھر کوسلر وغیرہ کی طرح بعد میں مارکسیت سے تائب ہو گئے۔ یوگو بیتی کی ڈرامہ نگاری عوامی اور قومی سطح پر رہی اور لوئگی پرانڈیلو (LUIGI PIRANDELLO) فلسفیانہ انسان دوستی اور مذہبیت کی طرف مائل رہا۔ پرانڈیلو کا ادب اطالوی ادب کی تاریخ میں ایک معجزہ ہے، کیوں کہ اس کی اعلیٰ المیہ انسان

دوستی اور حسن مزاح کا امتزاج اس ملک کے ادب میں خال خال ہی نظر آتا ہے۔

اگر ہم اطالوی ادب کو انیسویں صدی کے روسی ادب کی طرح یورپ کے ادبی منظر سے پوری طرح متصل اور منسلک نہیں پاتے تو اسپینی ادب کو اس کے برعکس تمثیلیت کی تحریک سے پوری طرح متاثر پاتے ہیں۔ لورکا کی ڈراما نگاری رومانی تحریک کی بہترین روایتوں کی یاد تازہ کرتی ہے۔ لورکا کا شعری احساس اوائلی تمثیلیت کی طرح شدت اور مبہم تاریکی سے گھرا ہوا ہے۔ ادنا مانو کے یہاں یہ احساس فکر کی صورت اختیار کر جاتا ہے، اور یہ فکر جدید بے یقینی اور بے چارگی کی آئینہ دار ہے۔ وہ کہتا ہے کہ "ذہنی بے چارگی اور ناامیدی اور کسی ٹھوس ایقانی بنیاد کا فقدان شاید کسی اخلاقیات کا نقطۂ آغاز بن جائے۔"

لورکا کے ڈرامے اور شاعری پر فرائڈ کا اثر بہت گہرا پڑا۔ اگرچہ اس نظریہ سے اختلاف کیا گیا ہے، لیکن حقیقت یہ ہے کہ لورکا نے فرائڈ کے شعور اور لاشعور کے نظریات سے بہت کچھ سیکھا تھا۔ لورکا کا تذکرہ مجھے فرائڈ تک لاتا ہے، جس کو میں جدید ادب کے نئے عناصر میں سالم عنصر کہتا ہوں، وابستہ ادب اور وجودیت کی حیثیت فرائڈ کے اثر کے سامنے وہی حیثیت رکھتی ہے جو نیوٹن کے سامنے رابرٹ بوائل کی تھی۔ دوسرے الفاظ میں جس طرح نیوٹن کی طبعیات نے آئندہ ڈھائی سو برس کی طبعیات اور ریاضی کا چہرہ بدل ڈالا اسی طرح فرائڈ کے نظریات نے جدید ادب کے موضوعات اور ہیئت کو ایک نئی سمت بخشی۔ دل چسپ بات یہ ہے کہ جب فرائڈ کے شعور اور لاشعور اور تخلیقی عمل کے نظریات کی روشنی میں مصوری میں نئے نئے تجربے ہونے لگے تو فرائڈ نے انھیں کراہیت کی نظر سے دیکھا اور کہا کہ یہ فن اس کے جمالیاتی احساس کو مجروح کرتا ہے۔ لیکن بھلے یا برے کے لئے فرائڈ کے تصورات نے ادب کو جنس کا موضوع، ناول کو شعوری بہاؤ کی تکنیک اور شعر کو لاشعور سے شعور کی طرف پرواز کرتے ہوئے تصورات کی آئینہ داری کا ڈھب عطا کیا۔ فرائڈ کے ان نظریات کا صحیح اور عہد آفریں استعمال جیمز جوائس کے کے ناولوں میں ملتا ہے۔ لیکن جس طرح ملارمے اور والیری

نے تمثیلیت پرست شعر کی حدوں کو ڈھکیل کر ایک تقریباً ناممکن افق تک پہنچا دیا ویسے ہی جوائس نے نفسیاتی ناول کو ایک ناقابل عمل و نقل کارنامۂ قوت (TOUR DE FORCE) بنا دیا۔ جوائس بہرحال ایک انتہائی مثال ہے لیکن عام طور پر ادب لاشعوری اظہار کی منزل تک آہی گیا۔ جوائس کے زیراثر امریکہ میں اہم ناول نگاروں کا ایک گروہ پیدا ہوا جن میں ہمنگ وے، فاکز اور سٹائن بک کے نام خاص ہیں۔

لاشعوری اظہار سے میری مراد وہ شاعری ہے جو شعوری احساس و تجربہ سے زیادہ ان تاثرات کو اظہار کی گرفت میں لینے کی کوشش کرے جو فرائڈ کی زبان میں لاشعور سے تحت الشعور تک پھیلے رہتے ہیں اور شعور کی سطح پر پہنچنے کے لیے ہاتھ پاؤں مارتے رہتے ہیں لیکن سپر ایگو (SUPEREGO) کی قوت انھیں دبائے رہتی ہے۔ کبھی کبھی وہ نکل کر باہر بھی آجاتے ہیں، لیکن اس وقت ان کی شکل دوسری ہوتی ہے۔ ظاہر ہے کہ اس طرح کی شاعری مسلسل یا مستقل نہیں کی جا سکتی۔ لیکن جدید ترین ادب کا خاصا حصہ جو بظاہر بے معنی منتشر اور جنس زدہ نظر آتا ہے، دراصل انھیں تصورات کی عکاسی کرنے کی کوشش کرتا ہے۔ مغربی ادب کی متعدد چھوٹی موٹی تحریکیں مثلاً تاثریت (IMPRESSIONISM) (اپنے بعض اظہارات میں) سرریلزم (SURREALISM) دادا ازم (DADAISM) فرائڈ کی تعلیمات کے زیر اثر وجود میں آئیں۔ ان سب کی کچھ کچھ نشانیاں ادب میں باقی رہ گئیں لیکن ان کی اہمیت جدید ادب کے دھارے میں بہت زیادہ نہیں۔

دوسری جنگ عظیم کے دوران میں اور اس کے فوراً بعد مغربی ذہن ایک ایسے تلاطم اور خلفشار سے دوچار ہوا جس نے صنعتی انقلاب کے پیدا کردہ ہوش مندی کے انقطاع کو بھی گرد کر دیا۔ کامیو نے ایک جگہ لکھا ہے "کیا تمھیں احساس ہے کہ ۱۹۲۲ سے لے کر ۱۹۴۷ تک یورپ کے سات کروڑ باشندے مرد، عورتیں اور بچے اپنی جڑوں سے اکھاڑے گئے، ملک بدر کیے گئے اور موت کے گھاٹ اتارے گئے؟" میرا خیال ہے کہ کامیو کا اندازہ اصل سے بہت کم ہے، لیکن صرف ان گنت

افراد کی اموات اپنی جگہ پر کوئی بڑا حادثہ نہیں۔ بڑا حادثہ تو یہ تھا کہ اب انسان کی تخریبی قوتیں بے حد و بے حساب صورت اختیار کر چکی تھیں اور خدا بادشاہ کی جان کی قربانی بھی جسے ایلیٹ نے WASTE LAND میں خشک سال زمین کو پھر سے ہری بھری کرنے کے لئے استعمال کرنے کا اشارہ کیا تھا، اب بے حقیقت ہو گئی تھی۔

نے کہیں لکھا ہے کہ والیٹر کسی قدیم یادگار کو ضرور حقارت سے دیکھتا لیکن دوٹ کو نہیں۔ آسکر وائلڈ کے عہد تک آتے آتے قدیم یادگار اور دوٹ دونوں بالکل حقیر اور بے وقعت ہو گئے تھے۔ چڈٹن دوسری جنگ عظیم کے ہول ناک مناظر دیکھنے کے لئے زندہ نہ رہا تھا، ورنہ اسے آسکر وائلڈ کے عہد کی کلبیت ہمارے عہد کی فریب شکستگی اور ناامیدی کے سامنے بھیرویں کی طرح میٹھی اور قابل قبول معلوم ہوتی۔

یاس اور رائیگانیت کے اس شدید احساس نے اگر ایک طرف کامیو جیسے چند ادیبوں کو بے معنویت کی راہ سے انسان دوستی کا عمل سکھایا تو ساتھ ہی ساتھ اس عہد کے ادب میں وہ آخری اہم عنصر داخل کیا جسے میں الم پذیری کا نام دیتا ہوں۔ شعر کی ہیئت اور زبان میں تبدیلی کا عمل جو انیسویں صدی میں شروع ہوا تھا، اب اپنی آخری منزل پر آ چکا تھا، جدید ادب کے حدود متعین ہو چکے تھے، یہ الم پذیری بھی کوئی نئی چیز نہیں تھی۔ لیکن زمانے کی ناموافقت (TIME IS OUT OF JOINT) کا احساس اب پہلے سے زیادہ آفاقی ہو گیا تھا۔ انگلستان اور فرانس میں شعر کی زبان کو سادہ اور بلا واسطہ بنانے کی کچھ کوششیں ہوئیں اور کچھ روایتی ہیئتیں بھی پھر سے اختیار کی گئیں۔ اس کی سب سے اچھی مثال فلپ لارکن کے کلام میں ملتی ہے۔ لیکن پھر بھی ادب کا مزاج اس حد تک بدل چکا ہے کہ فلپ لارکن کی شاعری کے بارے میں ہم یہ نہیں کہہ سکتے کہ یہ وہاں سے شروع ہوتی ہے جہاں شیلی یا ورڈز ورتھ نے ختم کیا تھا۔ بیسویں کانگریس کے بعد کا روسی ادب بھی تمثیلیت کے ابہام پرست اصول کا بہت زیادہ پابند نہیں نظر آتا، لیکن اسی ادب کا ارتقا انیسویں

صدی سے لے کر اب تک آزاد خطوط پر ہوا اور مغربی ادب کے ارتقا کی تاریخ اس کے بغیر بھی مکمل کہی جاسکتی ہے۔

لارکن اور اس کے ہم مشرب روسی شعرا کے باوجود جدید لہجہ میں بے زاری، تلخی اور الم ناک تفکر کے ساتھ شعر کو بالواسطہ بیان کے قریب تر لانے کی کوشش سے آج کا بھی مغربی ادب عبارت ہے۔ اس مزاج کو مستحکم بنانے میں آئی۔ اے۔ رچرڈس اس کے شاگرد ولیم ایمپسن اور امریکہ کے "نئے نقادوں" کا بھی ہاتھ ہے۔ آئی۔ اے۔ رچرڈس نے تن اور سنت بو کے نظریہ کو رد کرتے ہوئے، ادب کو بالذات سمجھنے اور سمجھانے کی تلقین کی۔ اس نے فن پارے کے اندر سے ابھرنے والے معنی پر زور دیا۔ ایمپسن نے الفاظ اور اس کے باہم عمل اور تناؤ کو شعر کی اصل مانتے ہوئے لفظی تجزیہ کے اصول وضع کئے جن کی رو سے شعر کی مشکل ترین معنی کی تلاش تنقید کا عمل قرار پائی۔ امریکہ میں یہ نظریہ "ہیئتی تنقید" (FORMALISTIC CRITICISM) کے نام سے پکارا گیا اور اس کے علم برداروں نے خود کو "نئے نقاد" (NEW CRITICS) کہا۔ یہ نئے نقاد جن کا سربراہ جان کرو رین سم تھا، اتنے نئے نہیں تھے جتنا ان کے نام سے ظاہر ہوتا ہے۔ خود رین سم میں ایک اعلیٰ درجے کے شاعر، معلم اور مفکر کی خصوصیات یک جا ہیں۔ یہ خصوصیت دوسرے نئے نقادوں مثلاً رابرٹ پن وارن اور آر۔ پی بلیک مر میں بھی پائی جاتی ہیں۔ نئے نقاد شعر کی تمثیلی حیثیت کو بھی تسلیم کرتے ہیں اور کولرج، امرسن اور بلیک کی طرح فن پارے کی ہیئت کو موضوع سے الگ کر کے نہیں دیکھتے۔ وہ پورے فن پارے کو ایک مسلم حقیقت سمجھ کر اس کی لفظی تنظیم کا مطالعہ کرتے ہیں اور اس طرح اس کے بنیادی ڈھانچے (STRUCTURE) یا فارم یعنی ہیئت تک پہنچنے کی کوشش کرتے ہیں۔

جس طرح جدید مغربی تنقید رومانی تحریک کی دین ہے، اسی طرح جدید مغربی ادب بھی رومانی الاصل ہے۔ ایک طرح سے آج کے ادب کو نو رومانی کہا جاسکتا ہے، کیوں کہ اس کی دروں بینی، انفرادی اور ذاتی اظہار پر اصرار، فن

پارے کی زبان میں بلا واسطگی اور نیم روشن ابلاغ کا اقرار، اظہار ذات میں الم ناک شدت، اور ہیئت و موضوع کی وحدت کا تصور، رومانی احیا کا ورثہ ہیں۔ بیسویں صدی نے اس کی بھیانک اور درد انگیز تصویر میں جنس، لاشعور اور یاسیت کے سرخ و سیاہ رنگ بھرے ہیں۔ کیا وہ دن کبھی آئے گا جب یہ تصویر قدیم یونانی ڈرامے کی طرح سڈول، سجل، تھوڑی بہت یاس آمیز لیکن تمجید انگیز شکل اختیار کر لے گی؟ اس سوال کے جواب میں میں ہربرٹ ریڈ کے الفاظ میں یہی کہہ سکتا ہوں کہ ایسا شاید اسی وقت ممکن ہے جب دنیا اپنی ادائلی سادگی کی طرف لوٹ جائے اور ٹی۔ ایس۔ ایلیٹ کا بیان کردہ ہوش مندی کا انقطاع انسلاک میں بدل جائے۔

ڈاکٹر محمد یٰسین صدیقی

انگریزی افسانے میں جدیدیت

"جدیدیت" کی اصطلاح آج کل ادبی تنقید میں عام ہے اور اگرچہ اس لفظ کی کوئی واضح تعریف نہیں ہو سکی ہے لیکن مذاکروں اور مباحثوں میں یہ موضوع سخن ہے۔ بیسویں صدی میں قدیم و جدید، ترقی پسند اور رجعت پرست، مشرق اور مغرب پر بہت کچھ کہا اور لکھا گیا ہے۔ اب یہ اولیت "جدیدیت" کو حاصل ہے۔

ادب میں "جدیدیت" (MODERNITY) سے مراد زمانہ حال کے سیاسی سماجی، معاشرتی، فکری اور سائنسی اثرات کا تخلیقی ادب پر جائزہ ہے لیکن یہاں روایت سے صالح اثرات قبول کرنے یا زندہ ماضی کو مشعل راہ بنانے میں کوئی امر مانع نہیں ہے۔ اس کے برخلاف "جدید پرستی" (MODERNISM) جدت برائے جدت یا محض جنون ہے۔ سائنس کی دنیا میں جدیدیت تسخیر فطرت کا دوسرا نام ہے لیکن فن اور ادب کے میدان میں یہ اصطلاح زیادہ وسیع اور بلیغ معنوں میں مستعمل ہو سکتی ہے۔ قدما نے حیات و کائنات کے جن اسرار و رموز کو منکشف کیا ہیں ان سے بعد میں آنے والے شاعروں اور فن کاروں نے بصیرت حاصل کی ہے لیکن سائنس کے میدان میں یہ عمل مفقود نظر آتا ہے۔ مثال کے طور پر آئن سٹائن تسخیر فطرت کے سلسلہ میں اپنے نظریہ اضافیت سے نیوٹن کے نظریات کو غلط ثابت کر سکتا ہے لیکن ٹی۔ ایس ایلیٹ اور اقبال جیسے مشاہیر ہومر یا فردوسی اور ملٹن کو رد نہیں کر سکتے۔

عام طور پر جدیدیت کا خیال آتے ہی ہمارا ذہن جدید میلانات و رجحانات

کی طرف منتقل ہو جاتا ہے۔ دیہات سے شہر کی جانب رجحان، دستکاری سے صنعتی انقلاب اور سرمایہ داری سے بڑھ کر جمہوریت اور اشتراکیت کا میلان، مدرسہ اور پاٹھ شالہ پر کالج اور یونی ورسٹی کی تعلیم کو ترجیح، پرانے رسل و سائل کے ذرائع کے مقابلہ میں پریس، ریڈیو، ٹیلی ویژن وغیرہ جدیدیت کا مظہر ہیں۔ ادب میں جدیدیت کسی خاص تحریک سے زیادہ اظہار خیال کا ایک مخصوص اور شاید اچھوتا انداز ہے۔ اس کا مقصد موضوع اور تکنیک میں انقلاب اور تنوع اور نئے افکار و خیالات کی ترجمانی ہے۔ اس سے مراد قدیم و فرسودہ ادبی تصورات اور میکانکی روایت پرستی کے خلاف جہاد بھی ہے۔ مختصر یہ کہ جدیدیت ادب اور زندگی کے بدلے ہوئے معیاروں اور قدروں کے درمیان ہم آہنگی کی کوشش ہے۔

ادبی تنقید میں لفظ "جدید" مبہم طور پر استعمال ہوا ہے۔ انگریزی ادب میں نشاۃ الثانیہ (RENAISSANCE) کو جدید ادب کا سنگ میل کہا گیا ہے لیکن بیش تر نقادوں نے فرانسیسی انقلاب کو قدیم اور جدید ادب کی تاریخ میں حد فاصل قرار دیا ہے۔ جہاں تک ہمارا تعلق ہے ہم اپنی سہولیت کے لئے بیسویں صدی اور زیادہ قطعیت کے ساتھ پہلی جنگ عظیم کے بعد لکھے ہوئے ادب پاروں کو "جدید" کہہ سکتے ہیں۔ اس طرح یہ بات واضح ہو جانی چاہئے کہ ادب میں جو کچھ جدید ہے وہ لازمی طور پر حالیہ واقعات یا عصری خیالات و تاثرات کا عکس نہیں ہے اس لئے کہ جب ہم کسی ادب پارہ کو جدید کہتے ہیں تو اس سے مراد ہرگز یہ نہیں کہ یہ اسی سال شایع ہوا ہے یا چند سال قبل یا بیسویں صدی کی ابتدائی دہائیوں میں۔ جدید ترین ادب اور صحافت میں امتیاز کرنا مشکل ہوتا ہے اس لئے کہ جب تک ان تحقیقات کے بعد کچھ زمانہ نہ گزر جائے اور ہم ان فن پاروں کو تاریخی تناظر میں نہ دیکھیں اس وقت تک ہم ان پر معروضی رائے نہیں دے سکتے۔ نئے ادب میں چند مرکزی تصورات مثلاً برگساں کا تصور زماں، فرائڈ کا تصور خواب، ایڈلر اور یونگ کا نظریہ لاشعور، سارتر کا فلسفہ وجودیت، آئن سٹائن کا نظریہ اضافیت

اور مارکس کی جدلیاتی مادیت کا نظریہ، کسی نہ کسی طور پر موجود ہیں لیکن اس کے باوجود ادب فن کار کے ذاتی نظریات اور تاثرات کا بھی عکس لئے ہوئے ہوتا ہے۔ چنانچہ آج کے بدلے ہوئے حالات کے دوران میں بھی فن کار اپنے زمانہ کی نمائندگی کے ساتھ اپنی ذات کی ترجمانی بھی کرتا ہے۔

جدید انگریزی ادب کے مطالعہ کے لئے ہمیں سب سے پہلے ان افکار و تصورات کا تجزیہ کرنا چاہئے جن سے لوگوں کے ذہن اور روح متاثر ہوتے ہیں۔ اس کے ساتھ ہی ہمیں سیاسی، مذہبی اور اخلاقی اقدار کی ان تبدیلیوں کا بھی علم ہونا چاہئے جن کی بدولت ایک نسل کے حقائق اور مسلمہ عقائد دوسری نسل کے لئے توہم پرستی، دقیانوسیت اور ضعیف الاعتقادی سے تعبیر کئے جاتے ہیں۔

۱۹۰۱ سے ۱۹۲۵ تک انگریزی ادب پر نئے ذہنی عقائد، اخلاقی تصورات اور روحانی اقدار کارفرما نظر آتے ہیں۔ ان میں عہد وکٹوریہ کے عقائد و تصورات کی تضحیک بھی ہے اور نئی نسل کے کمالات کا اعتراف اور اس کی طرف حسن ظن بھی۔ عہد وکٹوریہ میں انگریز انیسویں صدی کے مروجہ اداروں کی ابدیت کا قائل تھا۔ اسے اپنا گھر، اپنے ملک کا دستور، انگریزی سامراج اور مسیحی مذہب کے قطعی اور لافانی ہونے میں کوئی شک و شبہ نہیں تھا لیکن بیسویں صدی اور بالخصوص پہلی جنگ عظیم کے بعد ان تصورات کو زبردست دھکا لگا۔ ایچ۔ جی۔ ویلز (H.G. WELLS) نے کہا کہ اگر تغیر و انقلاب قانون فطرت ہے تو انگریز اور اس کے ادارے بھی اس کی زد سے محفوظ نہیں رہ سکتے۔ مروجہ اقدار اور جامد تصورات کے خلاف بغاوت اس وقت شروع ہوئی جب ہارڈی نے اپنے آخری ناولوں میں سماجی قیود، اخلاقی قوانین، مسیحی عقائد اور نئے زمانہ کے تقاضوں کے درمیان ٹکراؤ کو سب سے پہلے محسوس کیا۔ برنارڈ شا نے مذہب کی ضعیف الاعتقادی پر بھرپور ضرب لگائی اور سائنس کی نئی توہم پرستی پر بھی وار کئے اس لئے کہ اس کا خیال تھا کہ مذہب اور سائنس دونوں کے دائرہ میں کسی نظریہ کو عقیدہ کی حیثیت اس وقت تک نہیں دی جا سکتی جب تک

اسے ذاتی تجربہ اور مشاہدہ سے قابل قبول نہ پایا جائے۔

پہلی جنگ عظیم کے بعد ٹی۔ ایس۔ الیٹ (T. S. ELIOT) کے زیر اثر "خرابہ" کا ادب سب سے زیادہ مقبول ہوا۔ انگریزی افسانہ میں شدید قسم کی داخلیت اور شعور کی رو کو بھی اسی زمانہ میں ترجیح دی گئی۔ جنگ کے دوران اور اس کے بعد ادیبوں اور فن کاروں کو بڑے پیمانہ پر قتل و غارت گری، ظلم و تشدد، نسلی امتیازات اور ان کے خطرناک نتائج کا احساس ہونے لگا۔ اس صورت حال کے خلاف سیاسی تقریروں کے علاوہ تخیلی اور تخلیقی ادب میں بھی آواز بلند ہوئی۔ نئے لکھنے والوں میں یہ خیال ایک حد تک عقیدہ بن گیا کہ آزادی اور حق پرستی کے خطرہ میں پڑ جانے سے انسانیت کے وجود کو بھی خطرہ لاحق ہو سکتا ہے۔ چنانچہ اس غم و غصہ کا اظہار روس، اٹلی اور جرمنی جیسے ملکوں میں ایسے ادب کی تخلیق سے ہوا جس میں قومی سیاست اور اشتراکی نظام کی شد و مد کے ساتھ تلقین کی گئی۔

یہ خیال کہ انسان نے جنگ کے ذریعہ انسانیت کے خلاف سب سے بڑا جرم کیا ہے پہلی لڑائی کے بعد بھی عام تھا لیکن دوسری جنگ عظیم کی ہولناکیوں نے ایک طبقہ کے لکھنے والوں کو اس حد تک مرعوب کیا کہ وہ جنگ کو ذات باری کے خلاف عظیم گناہ سمجھنے لگے۔ دونوں جنگوں کے درمیان مذہب کی طرف عام رجحان بڑھا چناں چہ ۱۹۳۹ء اور ۱۹۴۵ء کے دوران میں انگلستان میں بھی مذہبی ادب کا خاصہ سرمایہ جمع ہو گیا۔ کچھ ادیبوں اور افسانہ نگاروں کو اس موقع کو غنیمت جان کر اپنے پڑھنے والوں کی اس ذہنی کیفیت سے فائدہ بھی اٹھایا۔ گراہم گرین کے ناولوں میں یہ مذہبی رجحان بدرجہ اتم موجود ہے۔

دونوں بڑی لڑائیوں کے دوران میں امریکی ترجموں کے ذریعہ کرکیگارڈ کی ادبی تصانیف کو انگلستان میں بڑی مقبولیت حاصل ہوئی۔ اس کے ساتھ ہی رلکے (RILKE) کی دل آویز نثر اور کافکا (KAFKA) کے مخصوص نفسیاتی ناولوں نے انگریز مصنفوں کو اس حقیقت سے بھی آشنا کیا جو روح کی مریضانہ کیفیت اور ذہنی عارضہ

نتیجہ ہے لیکن جس میں ذاتی نجات کی کوشش موجود ہے۔ جدید انگریزی افسانہ لازمی طور پر اپنے دور کے ذہنی میلانات اور اخلاقی تصورات کا ترجمان ہے اور اب جب کہ تعلیم کی توسیع سے پڑھنے والوں کا حلقہ بھی کافی بڑھ گیا ہے، نفسیاتی تجزیہ، جنسی تلذذ اور ایذا پسندی (SADISM) کے تصورات کو افسانہ نگاروں نے اپنا خاص شعار بنا لیا ہے۔

بیسویں صدی کی چوتھی اور پانچویں دہائیوں میں نئے لکھنے والے بغیر کسی خاص مقصد یا نصب العین کے "باغی" ہو گئے لیکن جب نیو اسٹیٹس مین (NEW STATESMAN) نے "جوہری ترک اسلحہ" کے لئے تحریک شروع کی تو انگلستان جیسے قدامت پسند ملک میں بھی جلوس اور دھرنا اور منظم احتجاج کے مناظر دیکھنے کو ملے۔ ان مقاصد کی بلندی میں کسی کو اعتراض نہیں لیکن ان کے حصول کے لئے جلوسوں میں ان نوجوان لڑکے لڑکیوں نے شرکت کی جو ہر طرح کی اخلاقی پابندیوں سے آزاد تھے چناں چہ "BEATNIKS" نے سماجی انقلاب کا ایک نیا نظریہ پیش کیا۔ موجودہ انگریزی سماج سے ان بے راہ رو اور گم راہ نوجوانوں کو بالکل نظر انداز نہیں کیا جا سکتا۔ ابتدا میں یہ لوگ امریکی نوجوانوں کے اس گروہ سے جو کیلیفورنیا میں ۱۹۴۶ میں منظر عام پر آئے، کچھ زیادہ مختلف نہیں تھے۔ یہ امریکی نوجوان اپنے امریکی سماج کے خلاف زبردست نفرت کا جذبہ رکھتے تھے۔ چناں چہ انھوں نے سارے سماجی، مذہبی اور اخلاقی بندھن توڑ ڈالنے کی مہم شروع کی۔ اس آزادی کا اظہار جنسی آزادی، شراب نوشی اور بادیہ پیمائی کے رجحان میں ہوا۔ انگلستان میں ان گم راہ نوجوانوں کا خاص مسکن لندن کے مضافات تھے جہاں یہ لوگ اعلیٰ درجہ کی غلاظت اور جنسی و اخلاقی بدعنوانیوں کے درمیان زندگی بسر کرنا عین سعادت سمجھتے تھے۔ پچھلے چند سالوں میں اسی گروہ کے لوگ MODS اور ROCKERS بھی کہلانے لگے ہیں۔ یہ نوجوان بھی سیاسی آزادی سے زیادہ جنسی اور اخلاقی آزادی کے قائل ہیں۔ اگرچہ ان کی زندگی اور طرز معاشرت پر کوئی اہم ادبی تصنیف موجود نہیں لیکن ہم عصر انگریزی افسانہ میں ان کا ذکر کئی

مختلف پیرایوں میں مل جاتا ہے۔

بیسویں صدی کی ابتدائی دہائیوں میں انگریزی افسانہ میں حقیقت نگاری کو خاصہ فروغ ہوا۔ ویلز، بینٹ اور گالزوردی اس سماجی شعور اور حقیقت پسندی کے علم بردار ہیں جس کی ابتدا انیسویں صدی کے اواخر میں ہارڈی اور بٹلر کے ناولوں سے ہوئی تھی۔ ان کی تصانیف سے سماجی خرابیوں کو بے نقاب کرنے فرد اور سماج کے باہمی رشتہ کے تجزیہ اور مذہب اور سماج کی بدلتی ہوئی قدروں کے برتنے کو فن افسانہ نگاری کا ماحصل سمجھا گیا۔ انگریزی ناول میں حقیقت نگاری دراصل اس عظیم تحریک کا نتیجہ ہے جو بہ قول لوکا بالزاک، طالستائے اور گورکی کا طرۂ امتیاز ہے۔ حقیقت نگاری کے ساتھ ہی اس دور میں ہنری جیمس اور جازف کانریڈ جیسے تاثر پسند افسانہ نگار بھی ملتے ہیں جن کے یہاں فرد کے داخلی و خارجی زندگی کے مسائل زیادہ اہمیت رکھتے ہیں۔ کانریڈ اپنے ہم عصر سماج کی عکاسی کرنے کے بجائے افراد کی ذاتی زندگی کا ترجمان ہے۔ جیمس المیہ کی ذمہ داری انسان کے عینی نقطہ نظر یا فطرت کے ناقابل تسخیر عناصر پر رکھی گئی ہے۔ ای۔ ایم۔ فارسٹر بھی اپنے ناولوں میں عارضی سیاسی اور سماجی مسائل سے زیادہ بنیادی انسانی مسائل، تہذیب و تمدن کے بدلتے ہوئے اقدار اور روایتی رواداری کا علم بردار ہے۔

پہلی جنگ عظیم تک انگریزی ناول میں حقیقت نگاری کا میلان غالب رہا لیکن جنگ کی تباہ کاریوں اور تہذیبی شکست و ریخت نے فن کاروں کو اپنا مطمح نظر بدلنے پر مجبور کر دیا اور افسانہ نگار خارجی دنیا کی عکاسی کرنے کے بجائے "ذات" کی بھول بھلیاں میں کھوتے گئے۔ غالب کا ایک شعر ہے:

ہے آدمی بجائے خود اک محشر خیال
ہم انجمن سمجھتے ہیں خلوت ہی کیوں نہ ہو

افراد کی یہی "محشر خیالی" دراصل جدید نفسیاتی افسانہ کا مرکزی تصور ہے۔ پہلی جنگ عظیم کے بعد جب خارجی رزم آرائیوں کی جگہ داخلی "مہابھارت" کا دور شروع

ہوا تو مارسل پروست (MARCEL PROUST)، ڈاروتھی رچارڈسن (DAROTHY RICHARDSON)، جیمس جوائس (JAMES JOYCE) اور ورجنیا وولف (VIRGINIA WOOLF) نے افسانہ کو خارجی حقائق سے ہٹا کر داخلی زندگی اور شعور و لاشعور کی پنہائیوں میں مقید کر دیا۔ "شعور کی رو" (STEAM OF CONSCIOUSNESS) کے اس دبستان نے داخلی زندگی کی ترجمانی جس طرح پر کی اس میں بہ ظاہر مصنف کو واقعات و مناظر سے حذف کر دینے کی کوشش کی گئی تاکہ ناول بھی ڈرامہ کی طرح معروضی فن ہو جائے۔ اس جدت سے جہاں متعدد تبدیلیاں فن افسانہ نگاری میں رونما ہوئیں وہاں "پلاٹ" کا عنصر تقریباً غائب ہو گیا اور کہانی تاثرات اور یادوں کے لامتناہی سلسلہ کے بیان کے لئے وقف ہو گئی۔

"چشمہ شعور" کی اصطلاح مشہور امریکی ماہر نفسیات ولیم جیمس کی اختراع ہے جس نے ۱۸۹۰ میں اپنی "اصول نفسیات" میں شعور کو" جوئے رواں اور لامتناہی تصور کیا ہے۔ اس کے نزدیک شعور ہمارے ماضی و حال کے تمام تجربوں کا مجموعہ ہے اور ہر ذاتی خیال شعور کا ایک عنصر ہے جس کی اہمیت اس کی ماہیت قلبی کے باعث بڑھ جاتی ہے۔ چوں کہ انسان بہ یک وقت ذہنی زندگی کے مختلف سطحوں پر اپنے تجربے جاری رکھ سکتا ہے اس لئے وہ بہ یک وقت شعور کے مختلف گوشوں سے استفادہ بھی کر سکتا ہے۔ ذہنی زندگی کی یہ ہم وقتی (SIMULTANEITY) مخصوص اہمیتوں کی حامل ہے۔ اس کے ذریعہ فن کار اپنے کرداروں کی داخلی زندگی کی عکاسی کرتے ہوئے خارجی عوامل سے بھی تعلق دکھانے میں کامیاب رہتے ہیں۔

افسانہ نگاروں کا یہ جدید دبستان دراصل رومانی تحریک کا ہی ایک روپ ہے۔ رومانی فن کاروں کا یہ خیال تھا کہ دل احساس اور جذبہ کا مرکز ہے اور ذہن فکر و تعقل کا سرچشمہ۔ چناں چہ دل اور دماغ کی ہم آہنگی سے عظیم ادبی تخلیقات عمل میں آ سکتے ہیں۔ درحقیقت انیسویں صدی کی آخری دہائیوں میں ولیم جیمس، برگساں اور فرائڈ کے اثرات جدید افسانہ کے لئے زیادہ وقیع ثابت ہوئے۔ ولیم جیمس نے

ذہنی زندگی کی "ہم وقتی" کا احساس دلایا اور برگساں نے بھی "ماضی" کو وقت کی لامتناہی رو کا ایک سلسلہ بتایا۔ اس کے نزدیک ماضی وحال کی کوئی واضح تقسیم ممکن نہیں ہے۔ فرائڈ بھی انسان کو چند جامد خصوصیات کے مجموعہ کے بجائے متضاد داخلی قوتوں کا شکار سمجھتا ہے۔ ان نظریات کے پیش نظر انسان اب ایک واضح شخصیت کا مالک نہیں رہا بلکہ لمحاتی شخصیتوں کا مجموعہ ہے۔ وہ افکار و احساسات، امیدوں و آرزوؤں اور خواب وخیال کا ایک محیر العقول پیکر ہے جو ایک خاص شعور کے سانچے میں ڈھلتا ہے اور جس کی روانی اور انقلابیت اس کے حال و مستقبل کا راستہ متعین کرتی ہے۔

"چشمہ شعور" کے دبستان کا سب سے اہم مصنف فرانسیسی افسانہ نگار مارسل پروست (MARCEL PROUST) ہے جس نے اپنی کتاب "گزشتہ لمحات کی تلاش" میں زندگی کی پیچیدگیوں اور ذہنی زندگی کی محشر خیالیوں کا سہارا لے کر اپنی رام کہانی لکھی ہے۔ انگلستان میں ڈاروتھی رچارڈسن (DAROTHY RECHARDSON) اور ورجنیا وولف (VIRGINIA WOOLF) کے ناول اور افسانے "یادوں" اور شعور کی رو اور اس کی کارفرمائیوں کا مظہر ہیں۔ جیمس جوائس (JAMES JOYCE) کا عظیم شاہ کار "ULYSSES" بھی اپنی نوعیت کا منفرد کارنامہ ہے۔ ان تمام فن کاروں کے یہاں ہم خارجی واقعات کی جگہ داخلی دنیا کی رزم آرائیاں اور کرداروں کے ذہنی بائسکوپ کا تماشہ دیکھتے ہیں۔ اپنے مشہور مضمون "جدید افسانہ" میں ورجینا وولف نے اس دبستان کی ترجمانی کرتے ہوئے لکھا ہے کہ "زندگی جگمگاتی قندیلوں کا سلسلہ نہیں بلکہ خود ایک منور ہالہ ہے جس میں ہمارا شعور ملفوف ہوتا ہے۔" اس لئے اس کے بہ قول ہر فن کار کا فرض ہے کہ وہ زندگی پر ہمہ جہتی نظر ڈالے اور اس کی پیچیدگیوں کو تاثرات کی روشنی میں پیش کرے تاکہ روز و شب کا خیال غلط ہو جائے، ماضی وحال کی تفریق مٹ جائے اور عام وخاص کی تقسیم باقی نہ رہے۔ اس تکنیک کا لازمی نتیجہ یہ ہوگا کہ افسانہ میں نہ تو پلاٹ ہوگا اور نہ کردار،

نہ کوئی کامیڈی ہو گی اور نہ ٹریجڈی بلکہ زندگی کی ایک مخصوص جھلک نظر آئے گی جو روایتی افسانوں کے مقابلہ میں زیادہ واضح اور جامع ہو گی۔

پہلی جنگ عظیم سے لے کر دوسری جنگ عظیم یعنی موجودہ صدی کی تیسری دہائی کے آخری سالوں تک انگریزی افسانہ میں سب سے اہم دبستان "چشمۂ شعور" کا رہا لیکن اس دوران میں کچھ ایسے افسانہ نگار بھی ابھرے جو ہم عصر زندگی اور ماحول کا بالغ شعور بھی رکھتے تھے اور جن کے اندر شعری صلاحیت بھی موجود تھی۔ چنانچہ اس ضمن میں ڈی۔ ایچ۔ لارنس (D.H. LAWRENCE) اور آلڈس ہکسلے (ALDOUS HUXLEY) کے ناولوں کو آسانی سے نظر انداز نہیں کیا جا سکتا۔ لارنس ایک حد تک اپنے زمانہ کا باغی اور عہد وکٹوریہ کے عقائد و رسوم کا سخت مخالف ہے۔ اس نے اپنے ناولوں بالخصوص "SONS AND LOVERS" اور "LADY CHALTERLEY'S LOVER" میں جنسی زندگی اور عام سماجی زندگی کے درمیان اعتدال و توازن حاصل کرنے کے لئے ذہنی کیفیتوں اور جبلتوں کے خاطر خواہ اظہار پر زور دیا۔ ہکسلے کو مغربی سماج کے بدلتے ہوئے اقدار، جمہوری نظام اور سائنسی تہذیب کے ٹکراؤ اور جنگ کے بعد یوروپین تہذیب کے کھوکھلے پن کا شدت سے احساس تھا۔ اس نے اپنے ناولوں مثلاً "EYELESS GAZA" اور "POINT COUNTER POINT" میں ان مسائل سے بحث کی ہے اور "CAKES AND ALE" میں اس خطرناک دور کی پیشین گوئی کی ہے جب ہم روحانی اور نفسیاتی طور پر مشینوں کے غلام ہو جائیں گے۔

دوسری جنگ عظیم تک انگریزی افسانہ کے متعلق قطعیت سے معروضی طور پر کچھ نہ کچھ کہا جا سکتا ہے لیکن پچھلے پندرہ بیس سالوں کی تخلیقات کے متعلق کچھ کہنا آسان نہیں ہے۔ ہر چیز ہم سے اس قدر نزدیک ہے کہ ہم اسے تاریخی تناظر (HISTORICAL PERSPECTIVE) میں دیکھنے سے قاصر ہیں۔ جنگ کے ابتدائی پانچ سال کے دوران انگلستان کے لئے زندگی اور موت کا سوال در پیش تھا۔ اسے نہ صرف اپنی روایتی

تہذیب، آزادی اور قومی وقار کو باقی رکھنا تھا بلکہ اس کے عظیم الشان سامراج کو بھی خطرے لاحق ہو گئے تھے۔ اس دور کے لکھنے والے بھی جنگ کے اثرات سے بے نیاز نہیں رہ سکے۔ نئے افسانہ نگاروں میں بیشتر فوج میں شامل تھے اور پرانے لکھنے والوں میں بیشتر مصنف بھی دفتری خدمات انجام دے رہے تھے جس میں تخلیقی کام کے لئے فرصت ہی نہ تھی۔ جنگ کے خاتمہ پر بھی لکھنے والوں کو وہ ذہنی سکون نہ مل سکا جو پہلی جنگ عظیم کے بعد ممکن ہو سکا تھا۔ جنگ کی تباہ کاریوں سے رہنے کو گھر نہیں بچا تھا اور یورپ سے آئے ہوئے پناہ گزینوں نے یہ مسئلہ اور سنگین بنا دیا تھا۔ لکھنے والوں کو نئے ناشروں سے سابقہ پڑا جو خود کاغذ کی کمی اور اسٹاف کا رونا روتے تھے۔ ان پریشانیوں کے ساتھ لندن کی معاشرتی زندگی اور اس کی ترغیبات کا اثر بھی کچھ زیادہ خوش گوار نہیں ثابت ہوا۔ دوستوں کی محفلیں، جام و مینا، رقص و سرور اور پارٹی و میلے کے ماحول میں تخلیق ادب کے لئے فضا سازگار نہیں تھی۔ بین الاقوامی سیاست کا اثر بھی نوجوان ذہنوں پر پڑا۔ فرحت اور سکون کا تصور اب محال تھا۔ نئے لکھنے والوں کو بار بار اس کا احساس ہوتا کہ شاید جنگ کچھ دنوں کے لئے موقوف ہو گئی ہے اور پھر زیادہ شدت سے شروع ہو سکتی ہے۔ اس طرح سیاسی بے یقینی، ذہنی پراگندگی، روحانی انتشار اور تہذیبی بے قدری نے نئے لکھنے والوں کو بہت متاثر کیا۔

۱۹۵۰ سے ۱۹۵۵ تک اگر ان نئے لکھنے والوں نے مختلف ملکوں میں فوجی خدمات انجام دینے کے سلسلہ میں حاصل کئے ہوئے تجربوں کو اپنے فن کا موضوع بنایا تو ۱۹۵۶ سے ۱۹۶۰ کے دوران میں انھوں نے لندن کی معاشرتی زندگی اور ترسیل و ابلاغ کے نئے وسیلوں کے ساتھ ہم آہنگی حاصل کرنے کی بھی کوشش کی۔ جدید افسانہ نگاروں میں کچھ ایسے فن کار بھی ہیں جو تیسری دہائی کی اشتراکیت کو قبول کرنے سے قاصر ہیں۔ وہ روایت کے صالح اثرات کو اپنانے میں فخر محسوس کرتے ہیں اور اپنے فن میں آفاقی اور انسانی اقدار کی تلاش کو عارضی مسائل پر

ترجیح دیتے ہیں۔ اس ذہنی پس منظر میں شاید یہ کہنا غلط نہ ہو کہ انگلستان میں آج کا افسانہ نگار ٹوٹے اصنام سے بت گری کے نئے تجربے کر رہا ہے۔ زندہ ماضی اور صالح روایات کی روشنی میں وہ ہم عصر زندگی کے تقاضوں کا مشاہدہ کرتے ہوئے سماجی یک جہتی کی تلاش میں گم راہوں کو آداب محفل اور اسلوب زندگی کا تعین بھی کر رہا ہے۔ چناں چہ وہ ایک حد تک زندگی اور فن میں انتخابیت کے اصول پر کاربند ہونے کے باوجود انسانی ہم دردی کے نئے سبق بھی دے رہا ہے۔ موجودہ صدی میں دو خوف ناک عالمی لڑائیوں اور بین الاقوامی سیاسی کش مکش کی وجہ سے وہ کے دل میں شکوک و شبہات بھی اٹھتے ہیں لیکن وہ مستقبل سے مایوس نہیں۔ یہی وجہ ہے کہ یہ افسانہ نگار سیاسی اور سیکولر طرز فکر سے زیادہ روشن خیال مذہبیت سے زیادہ متاثر ہیں۔ یہ اور بات ہے کہ ان کا تعلیمی پس منظر اور جدید میکانکی تہذیب انھیں اپنے مذہبی اور اخلاقی تصورات کو جامع طور پر برتنے میں مزاحم رہی ہے۔ جدید افسانہ نگار اپنے دوسرے معاصر فن کاروں کی طرح اپنی ذات میں اجتماع ضدین کے باوجود مفاہمت کے لئے نیا راستہ نکالنے پر آمادہ نظر آتے ہیں۔ وہ قطعی طور پر روایت یا رومانیت کو خیرباد ہی کہہ سکتے ہیں اور نہ بڑے پیمانہ پر انقلابیت کو ہی دعوت دے سکتے ہیں۔ چناں چہ پچھلے دس سال کے ادب بالخصوص افسانوی ادب پر فکری اعتبار سے تذبذب اور ایک طرح کی ذہنی پریشانی و پراگندگی نمایاں ہے۔

آئیے اس پس منظر میں چند مشہور افسانہ نگاروں اور ان کے ہم شاہ کاروں پر غور کریں۔ سب سے پہلے جارج آرویل (GEORGE ORWELL) کو لیجئے۔ آرویل کو نقادوں نے بجا طور پر دور جدید کا سوئیفٹ (SWIFT) کہا ہے اس لئے کہ دونوں کے یہاں سیاسی و سماجی مسائل سے وہی بیزاری ملتی ہے جو طنز نگاروں کا خاصہ ہے۔ "ANIMAL FARM" (1945) ایک سبق آموز قصہ ہے جس میں جانوروں کی مثال سے جدید سیاسی مسائل پر روشنی ڈالی گئی ہے۔ اس کہانی میں

کسی دیہاتی فارم کے تمام جانور اپنے مالکوں کی غلامی سے تنگ آکر آزادی کے لئے بغاوت کر دیتے ہیں لیکن وہ اپنے عیار رہنماؤں کے ہاتھوں پہلے سے زیادہ بری طرح غلامی کی زنجیروں میں جکڑ دیئے جاتے ہیں۔ اگرچہ آرویل نے ۱۹۱۷ کے روسی انقلاب اور اشتراکی استبداد کے زیر اثر یہ ناول لکھا تھا لیکن اس کا اصل مقصد یہ دکھانا تھا کہ انقلاب کے لئے پرخلوص اور خدمت گزار رہنماؤں کی قیادت ضروری ہے لیکن اگر ان رہنماؤں میں اقتدار کی جنگ شروع ہوئی تو نتیجہ وہی ہوگا جو فرانسیسی انقلاب اور روسی انقلاب کے بعد ہوا۔

"NINETEEN-EIGHTY FOUR" (1949) یعنی "۱۹۸۴" آرویل کا سب سے اہم کارنامہ ہے۔ اس ناول میں اس نے اشتراکیت کے بھوت اور اس کے مہیب سایہ کے انسانی معاشرت اور تہذیبی اقدار پر اثرات کا نقشہ کھینچا ہے۔ مصنف نے اشتراکی نظام کے تحت ایک ایسے سماج کی عکاسی کی ہے جس میں عوام خوف و ہراس، نفرت و بیزاری، بے رحمی و بددلی کے شکار ہیں اور جو زندگی کی اعلیٰ قدروں اور اخلاقی اصول مثلاً رواداری، اخوت، خوشی اور سچائی سے محروم ہیں۔ اشتراکیت کے سلسلہ میں آرویل کا یہ خیال ایک حد تک تو صحیح ہے کہ روسی انقلاب کے بعد وہاں ظلم و تشدد کا ایسا سلسلہ شروع ہوا جس میں بڑے بڑے وطن پرست مارے گئے اور عوام پرولتاری آمریت کے شکار ہو گئے لیکن مجموعی طور پر اس کا نظریہ یک طرفہ ہے اور وہ فرانسیسی مصنف ساد (SADE) کی طرح "دوشر" کا ایک مخصوص نظریہ رکھتا ہے۔ یوں ظاہری طور پر وہ اشتراکیت کا دشمن معلوم ہوتا ہے لیکن حقیقت یہ ہے کہ وہ اقبال کی طرح مذہب کو سیاست سے الگ نہیں کرنا چاہتا۔ وہ سیاسی انقلاب کے ساتھ روایتی اخلاقی اقدار اور شرافت کا بھی علم بردار ہے۔ آرویل بنیادی طور پر انسان دوست تھا اور اسے عام انسانوں سے بلاتفریق مذہب و ملت سچی محبت تھی لیکن جب اسے سرمایہ دارانہ اور اشتراکی نظام دونوں میں وہی افراتفری نظر آئی تو وہ شخصی آزادی اور اخلاقی قدروں کا مبلغ ہو گیا۔

MISS ROSAMOND LEHMANN نے اپنے ناولوں میں اعلیٰ انسانی اقدار کی تلاش میں سرگرداں اور نئے زمانہ کی سنگین حقیقتوں سے دوچار کرداروں کا خاکہ پیش کیا ہے۔ اس کا ناول "THE BBLLAD & THE SEANGE" پچھلے دس پندرہ سالوں کے کامیاب ناولوں میں شمار کیا جاسکتا ہے۔ اس کہانی میں مس لیمان نے ایک بوڑھی عورت کے متعلق ایک نوجوان لڑکی کے رومانی تاثرات اور اس کی زندگی کی تلخیوں کے درمیان تضاد کو پیش کرنے کی کوشش کی ہے۔ نوجوان لڑکی کے تاثرات کسی رزمیہ کہانی کی یاد دلاتے ہیں جس میں بوڑھی عورت ہیروئن کا رول ادا کرتی ہے۔ اس عورت کی مایوسیوں اور محرومیوں کا خیال آتے ہی ہمارا ذہن ان سماجی عوامل کی طرف منتقل ہو جاتا ہے جن کی بدولت اس کی زندگی ایک المیہ بن گئی ہے

MISS ELIZABATH BOWEN کا ناول (1959) "THE HEAT OF THE SUN" بھی جدید ناولوں میں اپنی مخصوص حیثیت رکھتا ہے کیوں کہ اس میں جنگ کے دوران میں جرمن بمباری سے انگریزوں کی ذہنی کیفیات اور تاثرات کا بہت دل گداز بیان ملتا ہے۔ یہ کہانی ایک شریف خاتون کی ہے جس کا عاشق ایک غدار ثابت ہوتا ہے۔ ایک سرکاری خفیہ افسر اسے اس شرط پر آزاد کر دینے کا وعدہ کرتا ہے کہ وہ خاتون خود کو رات بھر کے لئے اس افسر کے حوالہ کر دے۔ اس مختصر بنیاد پر مس بوون نے تاریخ کے ایک اہم موڑ پر انگریز ذہنیت کی جو عکاسی کی ہے وہ اسی کا حصہ ہے۔ ہمیں غدار اور وطن دشمن رابرٹ کی خانگی زندگی اور اس کی انگریزی سماج کی تجارتی اور کھوکھلی اصول پرستی سے نفرت کی بنا پر اس سے ہمدردی ہونے لگتی ہے۔ سرکاری خفیہ افسر کی نفس پرستی بھی مخصوص حالات کی بنا پر ہے۔ کہانی کی ہیروئن اپنے عاشق کی رہائی کے لئے اس کے ساتھ رات گزارنے پر آمادہ ہو جاتی ہے لیکن اسے ایسا محسوس ہوتا ہے کہ افسر حقیقی محبت اور انسانی رشتوں سے بالکل بے نیاز ہو گیا ہے اور اسی لئے وہ پھر اپنے خطرناک مہمات کو نفس پرستی پر

ترجیح دیتا ہے۔ اس ناول کی ہیروئن جدید انگریزی افسانہ میں اپنی شرافت اور حساسیت کی بنا پر منفرد حیثیت رکھتی ہے۔ وہ دو مردوں کے درمیان پڑ کر انھیں سمجھنے کی کوشش کرتی ہے اور اپنا سب کچھ نچھاور کرنے پر بھی تیار ہے لیکن وہ آخر تک انھیں سمجھنے سے قاصر رہتی ہے۔

IRIS MURDOCH کے دو ناول "UNDER THE NET" (1954)

"THE FLIGHT FROM THE ENCHANTER" (1956) جدید رجحانات کی بہت خوش اسلوبی سے ترجمانی کرتے ہیں۔ اپنے پہلے ناول میں افسانہ نگار نے لندن میں مردوں کے معمول، ان کی معاشرتی زندگی اور اس کے مختلف پہلوؤں پر روشنی ڈالی ہے۔ دوسرا ناول کئی اعتبار سے زیادہ کامیاب سمجھا جاتا ہے۔ اس کے بیش تر کردار اپنی مخصوص زندگی کے روحانی حصار میں مقید نظر آتے ہیں اور اس سے ان میں نجات کی صورت نہیں دکھائی دیتی "THE FLIGHT FROM THE ENCHANTER" کو ہم بجا طور پر جذباتی الجھنوں اور نفسیاتی پیچیدگیوں کا المناک طربیہ کہہ سکتے ہیں۔

مذہب اور روایت کے قدیم رشتوں کے ٹوٹ جانے کے بعد انگلستان میں افراد کی زندگی کن نفسیاتی الجھنوں اور ذہنی و جذباتی بے ربطیوں کا شکار ہے اس کا اندازہ ہمیں NIGEL BALCHIN کے ناول "MINE OWN EXECUTIONER" سے ہوتا ہے۔ کہانی کا ہیرو ایک ماہر نفسیات ہے جو دوسروں کے نفسیاتی مسائل کے حل بتاتا ہے لیکن اپنی نجی زندگی کی جذباتی و نفسیاتی پریشانیوں کا علاج نہیں کر سکتا۔ خود اس کی شخصیت کے اندر اتنی گرہیں پڑ جاتی ہیں کہ وہ اپنی بیوی کو لعن طعن کا شکار بناتا ہے اور ادھر ادھر احمقانہ محبت کا مرتکب رہتا ہے۔ جہاں تک دوسرے مریضوں کا تعلق ہے وہ ان کے علاج میں بے نظیر ہے لیکن خود اپنی زندگی میں وہ تلخیوں اور مایوسیوں کا شکار ہے۔

ANGUS WILSON نے بھی اپنے ناول "HEMLOCK AND AFTER" میں

انگلستان کی معاشرتی زندگی کے مختلف مناظر کو ایک مبسوط شکل دینے کی کوشش کی ہے۔ اس کہانی کا ہیرو ایک حساس اور انسان دوست آدمی ہے جو بیک وقت ماورائی تصورات اور شر پسند عناصر کے تصادم سے دوچار ہے۔ زندگی کا بھرپور تجربہ کرنے کی خاطر وہ غیر فطری جنسی جبلتوں کا شکار ہو جاتا ہے لیکن بالآخر اسے احساس ہوتا ہے کہ وہ زندگی کی پر اسرار دلدل سے اپنے کو کبھی نہیں نکال سکتا اور اپنے کو پانے کی تلاش میں وہ جہنم کی طرف گامزن ہے۔ اس ناول میں ولسن کی ژرف نگاری اور نفسیاتی مسائل سے دل چسپی کے باعث نقادوں نے اسے انگلستان کا آندرے ژید (ANDRE GIDE) کہا ہے۔

۱۹۴۶ میں انگریز شاعر فلپ لارکن (PHILIP LARKIN) نے اپنے ناول "GILL" میں لنکا شائر کے ایک مزدور کے لڑکے کی (جو اعلیٰ سوسائٹی میں داخل ہونا چاہتا تھا) ذہنی کیفیت کا دل چسپ نقشہ کھینچا ہے۔ اپنے گھر سے آکسفورڈ جاتے ہوئے وہ اعلیٰ طبقہ کی تہذیب سے اس قدر مرعوب تھا کہ اس کو اپنے سینڈوچ لوگوں کے سامنے کھانے کی ہمت نہیں پڑی اس لئے اس نے ٹائلٹ میں جاکر دروازہ بند کر کے اپنے سینڈوچ کھائے۔ آکسفورڈ میں وہ بے حد محنت سے مطالعہ کرتا رہا لیکن اس کی دنیا اس کی کتابیں تھیں یا قہوہ کی پیالیاں۔ وہ آکسفورڈ کی شان دار تہذیبی زندگی اور شان و شوکت سے غیر مانوس سا تھا۔ دوسری جنگ عظیم سے پہلے اسے لنکا شائر اور آکسفورڈ کے درمیان ایک بڑی خلیج محسوس ہوئی جو کبھی نہیں پاٹی جا سکتی تھی لیکن دوسری جنگ عظیم کے بعد دیہات اور شہر، اعلیٰ طبقوں اور مزدوروں کے درمیان فرق کم ہونے لگا ہے۔ آکسفورڈ اور کیمبرج سے آج کم لوگ مرعوب ہوتے ہیں۔ غریب خاندانوں کے لڑکے ان دانش گاہوں میں عجوبۂ روزگار نہیں۔ ان کی حیثیت برطانوی معاشرہ میں مرکزی ہوتی جا رہی ہے۔ KINGSLEY AMIS، JOHN WAIN، JOHN OSBORNE اور IRIS MURDOCH کے افسانوں میں انھیں خاص کردار کے لئے منتخب کیا گیا ہے۔ یہ ہیرو اپنے باپ دادا سے زیادہ

تعلیم یافتہ ہیں لیکن انھیں اپنی خاندانی روایات سے جذباتی لگاؤ بھی ہے۔ ان سب کا نصب العین اچھی نوکری اور اچھی بیوی کی تلاش ہے۔ وہ ہوٹلوں اور پارٹیوں میں شعوری طور پر لوگوں کی توجہ کا مرکز بننا چاہتے ہیں۔ ان کے اندر امرا کی مصنوعی اور نمائشی زندگی کے خلاف جذبہ بھی موجود ہے۔ لیکن دل ہی دل میں وہ ان کی پرسکون زندگی اور تہذیبی اقدار کی تقلید بھی کرتے ہیں۔

طبقاتی ناول انگریزی افسانہ میں کوئی نئی چیز نہیں۔ رچارڈسن اور فیلڈنگ نے طبقاتی امتیازات اور اٹھارہویں صدی کے معاشرہ میں صنعتی انقلاب کے پیش نظر سماجی کش مکش کو بہ خوبی بیان کیا ہے۔ انیسویں صدی میں ڈکنس اور ہارڈی کے ناولوں میں بھی ایسے کردار ملتے ہیں جو معمولی گھرانوں میں پیدا ہوئے لیکن جنھیں اعلیٰ طبقہ کے لوگوں مل گھل مل کر رہنے میں کام یابی نہیں ہوئی۔ بیسویں صدی میں صنعتی ترقی اور سیاسی انقلاب کی وجہ سے طبقاتی نظام تیزی سے ختم ہو رہا ہے۔ دوسری جنگ عظیم کے بعد لکھے ہوئے انگریزی افسانوں میں مرکزی کردار اپنے خاندانی روایات کو خیرباد کہہ کر دوسرے معاشرہ میں اپنے کو بدلنے کی کوشش کرتے ہیں اور انھیں کسی قدر مفاہمت سے بھی کام لینا پڑتا ہے۔ سیاسی نظریات کو ان افسانوں میں کم جگہ دی گئی ہے۔ اگرچہ IRIS MURDOCH کے "UNDER THE NET" اور ANGUS WILSON کے ناول "HEMLOCK AND AFTER" میں سیاسی نظریے مل جاتے ہیں لیکن بیشتر انگریز افسانہ نگار اپنی تخلیقات میں اس امر کی طرف توجہ دلاتے ہیں کہ دنیا اب کافی وسیع ہے اور انسان نہ محض اپنی ذات کا اسیر ہے اور نہ کسی فارمولہ کا پابند۔ اس کی زندگی میں جو پیچیدگیاں ہیں وہ روح عصر کا تقاضہ ہیں۔

جدید انگریزی افسانہ میں محض طبقاتی کش مکش اور سیاسی و سائنسی زندگی کے لائے ہوئے انقلابات کی جھلک ہی نظر نہیں آتی بلکہ لکھنے والوں کا اخلاقی نقطہ نظر بھی نمایاں ہے JOHN WAIN اور ELIZABETH BOWEN جیسے افسانہ نگاروں کے

یہاں ایک مخصوص اخلاقی نقطہ نظر ملتا ہے۔ یہ فن کار ہم عصر زندگی کی عکاسی کرتے ہوئے مزاحیہ اور فکاہیہ اسلوب اختیار کر لیتے ہیں اور اپنے مواد کو مخصوص طربیہ تناظر (COMIC PERSPECTIVE) میں دیکھتے ہیں۔ چوں کہ ان لکھنے والوں کو انسانوں کے متنوع اور متضاد تجربوں سے بہ خوبی واقفیت ہے اس لئے یہ زندگی کو محض ایک زاویہ سے دیکھنے کے فارمولہ کو سادہ لوحی سے تعبیر کرتے ہیں۔ یہ اور بات ہے کہ یہ افسانہ نگار خود ہمہ جہتی آگاہی کے باوجود اپنے تجربوں اور مشاہدوں کو مرکزی حیثیت دینے میں ہمیشہ کامیاب نہیں رہتے۔

اس طربیہ تناظر سے اقدار کی اضافیت کا مسئلہ بھی ہمارے سامنے آتا ہے۔ یہ مسئلہ اب اتنا عام ہو گیا ہے کہ معمولی ناولوں اور ریلوے اسٹال پر بکنے والے افسانوں میں بھی اسے محسوس کیا جا سکتا ہے۔ ANTHONY GLYNN کی کہانی "I CAN TAKE IT ALL" میں ہیرو اس اضافیت کی تعریف یوں کرتا ہے:-

> "ہر شے بہ یک وقت سنجیدہ اور مزاحیہ ہے۔ ایک زمانہ تھا جب ہر چیز کو طربیہ یا المیہ ہونا پڑتا تھا۔ آپ شاہ زادی سے شادی کرنے میں کامیاب ہو جاتے تو قصہ طربیہ ہوتا ورنہ آخری منظر میں آپ کا خاتمہ ہو جاتا اور کہانی المیہ بن جاتی۔ آج کل ایسے معاملات میں نہ طربیہ کا پہلو ہے اور نہ المیہ کا۔ آپ شاہ زادی سے شادی کرنا چاہیں تو یہ کوئی جوئے شیر لانا نہیں ہے۔ یہ اور بات ہے کہ آپ کی خانگی زندگی بے کیف رہے گی اور یہ شادی زیادہ دنوں قائم نہیں رہ سکے گی۔ طلاق کے صدمہ سے آپ مر بھی نہیں سکیں گے کیوں کہ ایمرجنسی میں آپ کا علاج پنسلن سے ہو جائے گا۔"

اضافی اقدار کے اس دور میں بھی جدید افسانہ نگار کسی نہ کسی سماجی، سیاسی یا معاشرتی نظریہ کو اپنے فن کا جز بنانے سے نہیں احتراز کرتے۔ روایتی افسانہ کی چھاپ اب بھی کسی نہ کسی طور پر جدید افسانوں میں محسوس کی جا سکتی ہے۔

بیسویں صدی کے بیش تر لکھنے والوں میں اپنی ذات کی تلاش اور اپنے کو جاننے اور پہچاننے کی کوشش بھی نمایاں ہے۔ انسان اپنی کم زوریوں اور ذہنی وجذباتی زندگی کی پابندیوں کے باعث اپنے ہمہ رنگ اور متنوع تجربوں کو واضح شکل نہیں دے سکتا لیکن اس کے باوجود اسے زندہ رہنا ہے اور زندگی کے مختلف مسائل پر فیصلے کرنا ہیں۔ انسان کی اقتدار کی ہوس، اپنی ذات کی تلاش، زندگی کی بے کیفی، اقدار کی اضافیت وغیرہ دراصل وجودیت (EXISTENTIALISM) کے مسائل کے مختلف پہلو ہیں جو انگریزی افسانہ میں عام ہوتے جارہے ہیں۔ KINGSLEY ARMIS، JOHN WAIN اور ALLAN SILLITOE کے ناولوں میں یہ تصورات بدرجہ اتم موجود ہیں۔ ان فن کاروں کے نزدیک آج کے معاشرہ میں حکم راں طبقہ محض کھوکھلی حیثیت رکھتے ہیں۔ وہ اپنے کو ناقابل تسخیر سمجھا کریں لیکن سماج کا وجودی نظریہ ان کی رعونت کو مٹی میں ملادیتا ہے۔ یہاں پر سماج کا اضافی نظریہ درپیش ہے۔ کچھ حکم راں طبقے اچھے ہیں اور کچھ برے۔ ہمیں بہرحال انھیں میں کسی نہ کسی کا انتخاب کرنا ہے۔

مشہور جرمن شاعر گوئٹے (GOETHE) نے بالکل صحیح کہا تھا کہ "تخلیقی ذہانت (TALENT) تنہائی میں ابھرتی ہے اور "کردار" (CHARACTER) سماجی زندگی کی ہماہمی میں سنورتا ہے۔ تقریباً تمام اعلیٰ فن کار، شاعر و مفکر تنہائی کے ساتھ زندگی کی ہماہمی کو بھی یک ساں طور پر اہمیت دیتے ہیں۔ دورِ حاضر کے ادیبوں اور افسانہ نگاروں کا المیہ یہ ہے کہ وہ اس میکانکی دور میں فرصت اور سکون کی لذتوں سے محروم ہیں۔ وہ ایک طرف ابلاغ و ترسیل کے نئے وسیلوں اور اشتہاری ادب کی مقبولیت سے مرعوب ہیں تو دوسری طرف انھیں فکرِ معاش کے ساتھ اپنے پیشہ کی لاج بھی رکھنی ہے۔ یورپ اور امریکہ میں افسانہ نگار پریس، ریڈیو اور ٹیلی ویژن سے شہرت اور معاش کی سبیل نکالتے ہیں۔ چناں چہ ان ممالک میں افسانہ نگار لکھنے سے زیادہ بولنے کو ترجیح دیتا ہے۔ اس کی کہانی اب ٹیلی ویژن پر دیکھی

اور سنی جاتی ہیں، آتش دان کے گرد پڑھی نہیں جاتیں۔ اب کسی کو طالستائے کے "جنگ و صلح" (WAR AND PEACE) یا دستووسکی کے "کرامازاف بھائیوں کی داستان" یا ڈکنس اور ہارڈی کے ناولوں کو پڑھنے کی فرصت نہیں۔ عوام الناس زیادہ تر جاسوسی ناول یا اس قسم کی خرافات سے دل بہلاتے یا ریلوے سفر کی تکان دور کرتے ہیں۔ آج کے افسانہ نگار چلتی پھرتی مصروف اور مگن دنیا کے لئے اسی کے دل پسند ناول اور افسانہ لکھ رہے ہیں۔

اعلیٰ ادب کی تخلیق کے لئے تاریخی تناظر لازمی ہے۔ طالستائے کا شاہ کار ناول "جنگ و صلح" اصل واقعات کے پچاس سال بعد لکھا گیا اسی لئے مصنف نے ہر واقعہ کو معروضی طور پر بیان کرنے میں کام یابی حاصل کی۔ آج کا افسانہ نگار مشین کی طرح جو دیکھتا ہے سپرد قلم کرتا جاتا ہے جیسے برقی آلہ میکانکی انداز میں کافی تیزی سے کام کر رہا ہو۔ جب وہ اتنی تیزی سے ایک منظر سے دوسرے منظر کی طرف اپنا ذہن منتقل کرتا ہے گا تو لازمی طور پر اس کے مطالعہ میں نہ گہرائی ہو گی اور نہ اس کے مشاہدہ میں باریک بینی۔ شاید ہمیں یہ تلخ حقیقت تسلیم کرنا پڑے گی کہ آج کا دور تخلیقی ادب سے زیادہ صحافت کے لئے سازگار ہے۔ صحافی چاہے پیشہ ور ہو یا یونی ورسٹی کا پروفیسر وہ اپنی ادبی ملاقاتوں، سمناروں اور کانفرنسوں سے ملے جلے تاثرات کو ادبی حیثیت دینے کی کوشش کرتا ہے چناں چہ اس کا فن ڈائری اور رپورتاژ ہوتا جا رہا ہے۔ عین ممکن ہے کہ بیسویں صدی کے آخر میں نثر میں ناول بھی دم توڑ دے گا جس طرح آج شاعری میں رزمیہ کا خاتمہ ہو چکا ہے۔ انگلستان کے بیش تر ادیب شہری زندگی کی میکانکیت اور مشغولیت کے شکار ہیں۔ ان کے افسانوں میں سماجی خاکے، کرداروں کی رنگا رنگی، عشق و محبت کے چونچلے، کلبوں اور پارکوں کی رنگینیوں کی جھلکیاں ہیں لیکن ان افسانوں میں کسی کو عہد آفریں کارنامہ قرار نہیں دیا جا سکتا۔ زمانہ دوسرے مفکروں اور فن کاروں کی طرح افسانہ نگاروں کے لئے بھی دگر گوں ہے۔ شاید کوئی طالستائے، ڈکنس یا طامس مان ان تمام قیود کے باوجود منصۂ شہود عام پر آ سکتا ہے۔ دنیا معجزوں سے خالی تو کبھی نہیں رہی!!

ڈاکٹر محمد حسن

جدیدیت اور اردو افسانہ

جدیدیت میرے نزدیک معاصرانہ حقیقتوں میں نئی بصیرت اور معنویت کی تلاش ہے۔ معاصرانہ حقیقت کا تعین آسان نہیں ایک ہی دور اور ایک ہی سماج میں متعدد حقیقتیں ہوتی ہیں جو مختلف بھی ہوتی ہیں اور متصادم بھی۔ ایسی پیچیدہ صورت حال میں معاصرانہ حقیقت کا تعین اور بھی دشوار ہو جاتا ہے۔ ہر دور اور ہر سماج کی معاصرانہ حقیقت کے تعین کا اختیار فن کار کو ملنا چاہئے اور اسے اس کا پورا استحقاق ہے کہ وہ اپنی بصیرت اور شعور کے مطابق معاصرانہ حقیقت کا تعین کرے۔ دوسرے لفظوں میں ہر دور کی حقیقتوں کے بارے میں فن کار کا اپنا ایک PRIVATE VISION یا ذاتی بصیرت ہوتی ہے۔ اس نجی بصیرت کو اس پر عائد نہیں کیا جا سکتا۔ یہ نجی بصیرت (PRIVATE VISION) دراصل اس کی تخلیقی شخصیت کا بنیادی جوہر ہے۔ اس کی روشنی میں وہ خارج کے مختلف عوامل اور اشیا کو پہچانتا ہے اور ان کی مدد سے کسی مربوط اور مرتب تصور تک پہنچتا ہے۔ زندگی بکھرے ہوئے اشیا اور عوامل سے عبارت ہے اور ان میں ہم آہنگی پیدا کرنے کے لئے کسی نہ کسی سلسلہ ترجیحات SCALE OF PRIORITIES کی ضرورت ہے جسے بعض علمار نے نظام اقدار کا نام دیا ہے۔ اس نظام اقدار کے بغیر زندگی کے گوناگوں مشاہدات اور تجربات کی کثرت میں وحدت کا تصور ناممکن ہے۔ اسی نظام اقدار کے لئے عقیدہ نظریہ یا کسی قسم کا COMMITMENT وابستگی ضروری ہو جاتی ہے۔

اب مسئلے کا دوسرا پہلو سامنے آتا ہے۔ اگر مصنف اور لکھنے والا دونوں ایک ہی دور میں زندہ ہیں تو جہاں حقیقت کا ایک PRIVATE VISION مصنف کا ہے

وہاں اس کے پڑھنے والوں نے بھی اپنے طور پر معاصرانہ حقیقت کا یا معاصرانہ حقیقتوں کا اپنا ایک VISION یا تصور قائم کیا ہوگا اور عام پڑھنے والوں کے اس VISION میں اقدار مشترک تلاش کر کے اسے PUBLIC یا اس دور کا COLLECTIVE VISION کہا جائے تو نامناسب نہ ہوگا۔ پڑھنے والے کا یہ تصور یا VISION ان کے اپنے تجربات، مشاہدات اور اقدار سے عبارت ہوگا۔ اب اگر کوئی مصنف ترسیل یا محض اظہار چاہتا ہے تو بھی لازم ہے کہ وہ اپنے نجی تصور PRIVATE VISION کو کسی نہ کسی طرح اپنے دور کے PUBLIC یا COLLECTIVE VISION کے ذریعہ بیان کرے یعنی اظہار اور ترسیل کا عمل لازمی طور پر نجی کو اجتماعی اور ذاتی کو مجلسی نظام اقدار کے پیرائے میں ڈھالنے کا عمل ہے۔ یہ عمل محض زبان وبیان کی سطح کا نہیں بلکہ دراصل تجربات کی اس اجتماعی سطح کا ہے جو ایک ہی دور کی حقیقتوں سے اثر پذیر ہونے کی وجہ سے مصنف اور قاری دونوں کے درمیان مشترک بصیرت کی شکل میں سامنے آتی ہے۔ گویا ہر تخلیقی عمل لازمی طور پر فرد اور سماج کے درمیان ایک مفاہمے کی حیثیت رکھتا ہے۔

دراصل فن میں بنیادی قدر یہی VISION ہے جو مختلف وسائل اور ذرائع سے اظہار اور ترسیل کی منزل سے گزرتا ہے۔ آج کے زمانے میں یہ شعور پہلے سے کہیں زیادہ عام ہوا ہے کہ افسانے یا ناول یا ڈرامے میں پلاٹ کی وہ اہمیت نہیں جس کی طرف ارسطو نے بوطیقا میں اشارہ کیا تھا۔ ان معنوں میں فن حقیقت کی نقالی نہیں نہ وہ حقیقت کی نقالی کرتا ہے نہ بیان واقعہ اس کا مقصد ہے۔ پلاٹ ہو یا کردار نگاری یا انداز بیان یا تکنیک۔ ان میں سے کوئی بھی فی نفسہ اہم نہیں۔ ان میں سے کوئی بھی فن کار کا مقصد نہیں بلکہ محض ذریعہ ہیں۔ حتیٰ کہ نفس مضمون یا موضوع بھی فی نفسہ اہم نہیں۔ ان کی اہمیت بھی صرف اس بنا پر ہے کہ ان کے ذریعہ فن کار کی نجی بصیرت کا اظہار ہوتا ہے۔

عہد جدید کی نئی معاصرانہ حقیقت کیا ہے؟ ظاہر ہے کہ یہ ایک حقیقت نہیں

بلکہ ہزاروں لاکھوں اور کروڑوں ہیں لیکن جن مسئلوں نے ادھر لوگوں کے ذہن کو خاص طور سے متاثر کیا ہے، ان میں ایک اہم مسئلہ فرد اور سماج کے مفاہمے کا بھی ہے۔ آج سے پہلے بھی اس مسئلے کی طرف اشارے کئے گئے ہیں۔ اقبال کا مشہور مصرعہ ہے

کہ خونِ صد ہزار انجم سے ہوتی ہے سحر پیدا

اب سے پہلے شاید سحر کی طرف ہمارے فن کاروں کی توجہ زیادہ مبذول رہی اب ان صد ہزار انجم کے درد و کرب کی طرف زیادہ توجہ ہے جن کے خون سے سحر طلوع ہوتی ہے، سماج آگے بڑھتا ہے اور ہر بدلتے ہوئے دور کے ساتھ افراد کو ذہنی، جذباتی اور مجلسی زندگی میں ADJUSTMENTS مناسب سمجھوتے کرنے پڑتے ہیں مگر ان مفاہموں کے دوران فرد کی شخصیت کے کتنے پرت مجروح ہوتے ہیں اور کتنے ارمان ٹوٹتے ہیں، شکست دل کی کتنی منزلوں سے گزرنا ہوتا ہے آج کے ادب میں فرد کے اس اندرونی مہابھارت کی طرف بھی توجہ کی گئی ہے مگر اس تصویر کے ایک ہی رخ میں اس قدر محو ہو جانا مناسب نہیں کہ "خون صد ہزار انجم" سے پیدا ہونے والی سحر ہی سے ہم غافل ہو جائیں۔ خون کی لالی ہی کو دیکھتے رہیں اور سحر کی پیغام بر شفق سے آنکھیں بند کر لیں۔

معاصرانہ حقیقت ادب میں کم سے کم تین سطحوں پر جلوہ گر ہوتی ہے اسے خانوں میں بانٹنا اور ٹکڑوں میں توڑ لینا آسان نہیں۔ ادب میں حقیقت کم سے کم سہ جہتی ہوتی ہے، ہر حقیقت ذاتی اور نجی بھی ہے اور اجتماعی اور مجلسی بھی۔ ادیب فرد کی حیثیت سے مخصوص تجربات سے گزرنے کے بعد بھی سماج ہی کا حصہ رہتا ہے اور اس لحاظ سے اس کا تجربہ بھی لازمی طور پر مجلسی تجربے اور سماجی حقیقت کا ایک جزو ہوتا ہے، وہ ذاتی اور نجی ہوتے ہوئے بھی مجلسی اور اجتماعی ہے دوسری سطح زمان و مکان کی ہے۔ ہر عظیم ادب پارہ ہنگامی، وقتی اور مقامی بھی ہوتا ہے اور آفاقی اور ابدی بھی۔ ہر ادب پارہ اپنے دور اور اپنے علاقہ کی زندگی کی عکاسی

کرتا ہے وہ لمحۂ گریزاں کی آواز ہے لیکن اس میں عظمت صرف اس صورت میں پیدا ہوسکتی ہے جب اس کا تاثر ان حد بندیوں کو عبور کرے اور وہ ایک دور، ایک مقام علاقے یا ملک اور ایک لمحہ گریزاں کی داستان ہونے کے بجائے انسانیت کی میراث کا حصہ بن جائے اور اپنے علاقہ سے بہت دور اور اپنے دور تصنیف کے بہت بعد بھی پڑھا اور پسند کیا جائے۔ اس میں بہ یک وقت عصریت اور ابدیت دونوں کا عکس ملے۔ تیسری سطح مادی، حسی اور روحانی، جمالیاتی ہے ادب احساس کا نتیجہ ہے احساس جذبہ بنتا ہے، شعور کی آمیزش اور تخیل کی رہ بری سے اس میں رنگ و آہنگ آتا ہے اور وہ شعور اور جذبے کی راہ میں نئے چراغ روشن کرتا ہے دوسری منزل وہ ہے جہاں نفس مضمون کی ترسیل ہی سے نہیں بلکہ انداز بیان کی ساحری، تکنیک اور طرز ادا کی حسن کاری سے قاری کے جمالیاتی انبساط کو بیدار کرتا ہے اور حس جمال کو آسودہ کرتا ہے۔

جدید ادب کا کام تجربے کی اسی پوری وحدت اور آہنگ کو برقرار رکھنا ہے۔ ہمارے دور کی حقیقت مختلف ٹکڑوں میں منقسم نہ ہو، مختلف سطحوں پر دو نیم نہ ہو بلکہ ان تقسیموں سے گزر کر پورے تجربے کو پیش کر سکے اس انسان کی عکاسی کر سکے جس کا وجود ٹکڑے ٹکڑے ہو گیا ہے۔ جب وہ مادی حقائق کی عکاسی کے ذریعہ انتہائی پاکیزہ لمحات تک پہنچ سکے تبھی وہ تجربے کی اس وحدت تک رسائی حاصل کر سکے گا۔ بکھرے ہوئے انسان کے پارہ پارہ وجود کو ایک پیکر میں ڈھال کر اسے ایک جسم، ایک وجود، ایک لمحۂ حیات بخشنے کا کام بھی معاصرانہ حقیقت کو نئی معنویت اور بصیرت دینے کے مترادف ہے۔

جدید اردو افسانے ہی کو لیجیے۔ ترقی کے باوجود آج بھی اردو افسانہ اردو کی بعض دوسری اصناف کی طرح ADOLESCENSE عنفوان شباب کی نفسیات کا شکار رہے جب کبھی فلمی دنیا میں اردو شاعری کی مقبولیت کا ذکر سنتا ہوں تو مجھے یہ خیال ہوتا ہے کہ شاید اردو ادب کے ADOLESCENT مزاج اور لب و لہجے کا ثبوت

ہے ہماری شاعری اور افسانے میں آج تک بالغ ذہن کی عکاسی بہت کم ہے ہمارے افسانے اکثر نوجوانوں کے گرد گھومتے ہیں اور ان کی حیات معاشقہ یا جنسی بے راہ روی کی داستان بیان کرتے ہیں اور اکثر شادی یا ناکامی پر ختم ہوتے ہیں۔ ان میں شادی کے بعد صحت مند اور نارمل زندگی کی عکاسی بہت کم ہے۔ نارمل انسان، مسکراتے ہوئے بچے، گرہستن بیوی کے کردار شاذ ہی ملتے ہیں۔ بیدی کی کہانی "اپنے دکھ مجھے دے دو" اور چند اور کی کہانیاں البتہ مستثنیات میں سے ہیں۔ ہمارے افسانوی ادب میں محبوباؤں کی کثرت ہے مگر ماں کا کردار نایاب ہے۔ آخر عشق و محبت، جنسی و جذباتی لگاؤ مرد اور عورت کی شخصیت کی تعمیر کا ذریعہ اور اس کی محض ایک منزل ہے مجھے اعتراف ہے کہ کسی افسانہ نگار یا ادیب پر موضوعات کے سلسلہ میں کوئی پابندی نہیں لگانی چاہئے۔ ادیب یا افسانہ نگار اگر جنس ہی کو اپنا موضوع بنانا چاہتا ہے تو کوئی اعتراض نہیں کیا جا سکتا اسی طرح اگر کوئی ادیب تنہائی، محرومی اور موت کو اپنا موضوع بناتا ہے تو بھی میرے نزدیک یہ محض ایک ضمنی اور ثانوی بات ہے اصل بات تو اس نقطہ نظر اس VISION کی معقولیت VALIDITY یا عدم معقولیت NON-VALIDITY کی ہے جسے وہ ان موضوعات کے ذریعہ پیش کر رہا ہے یعنی اس کا تصور حیات، نظریہ زندگی، نظام اقدار یا سلسلہ ترجیحات کیا ہے اگر وہ صحیح ہے تو پھر موضوع کی بحث ضمنی ہو جاتی ہے۔

اردو افسانے میں فلسفیانہ حجم TEXTURE کی کمی اب بھی موجود ہے اردو افسانے نے پچھلے دور میں مثالی ترقی کی ہے۔ ہمارے افسانہ نگاروں میں کوئی پریم چند نئے دور میں پیدا نہیں ہوا لیکن اگر اس دور کا افسانوی ادب مجموعی طور پر پریم چند سے کہیں آگے ہے اور ایسی کہانیاں لکھی گئی ہیں جو دنیا کے بہترین ادب میں شامل کی جا سکتی ہیں لیکن فلسفیانہ طور پہ جدید افسانہ ہنوز تشنہ تکمیل ہے ہمارے ہاں جذبہ کا خروش زیادہ اور فکر کی عظمت اور بالیدگی کم ہے۔

جدید افسانہ کے ضمن میں کردار نگاری اور تکنیک کے تجربوں کا ذکر بھی ضروری

ہے۔ آج کا افسانہ نگار کرداروں کو اعمال و افعال یا واقعات کے ذریعہ سے اتنا ظاہر نہیں کرتا جتنا ان کے افکار و خیالات کے ذریعہ سے ان کی تصویر کشی کرتا ہے۔ آج کے کردار عمل کے اتنے غازی نہیں جتنے خیالات کے غازی ہیں۔ وہ سوچتے زیادہ اور کرتے کم ہیں۔ ان کے فکر و خیال میں بھی ایک خاص قسم کا بکھراؤ اور انتشار ہے۔ وہ سوچنے سے بھی زیادہ BROODING کرتے ہیں۔ مجاز مرحوم کسی کے متعلق ایک لطیفہ بیان کیا کرتے تھے کہ فلاں صاحب گرفتار کر لئے گئے۔ جرم صرف یہ بتایا کہ "سوچ رہے تھے"۔ سوچنے کا یہ عمل جاری رہنا چاہئے اور نئے افسانے کے لئے اس کا جاری رہنا فال نیک ثابت ہو سکتا ہے اس کے علاوہ یہ بات بھی اہم ہے کہ آج کا افسانوی ادب کرداروں کو براہ راست پیش نہیں کرتا بلکہ بکھرے ہوئے تاثر پاروں کے ذریعہ ان کی خصوصیات واضح کرتا اور ان کی تشکیل و تعمیر کرتا ہے۔ ان کرداروں کی تشکیل ایک جگہ یا ایک SEQUENCE میں بیان نہیں ہوتیں مختلف بہ ظاہر الجھی ہوئی IMAGES کے ذریعہ سے ابھرتی ہیں اور جو شکل ابھرتی ہے وہ بھی ایک کرب ناک سی شخصیت TORTURED PERSONALITY ہے اب کردار TYPE نہیں۔ وہ فن کار کے ہاتھ کی کٹھ پتلی بھی نہیں اب وہ الفاظ نہیں بولتے جو مصنف کی شخصیت کی گہری چھاپ رکھتے ہوں، اب ان کرداروں میں زیادہ انفرادیت ہے۔

تکنیک کے سلسلہ میں STREAM OF CONSCIOUSNESS شعور کی رو کا ذکر اکثر کیا جاتا ہے۔ دور حاضر میں اس کا چلن زیادہ ہوا بھی ہے مگر تکنیک کے بارے میں گفتگو کرتے وقت پھر یہ بات یاد رکھنی چاہئے کہ اس کی نوعیت ثانوی اور ضمنی ہے دراصل وہ مجموعی تاثر اہم ہے جس کو تکنیک اور بیان کے ذریعہ سے پیش کرنا مقصود ہے اس کے تقاضوں کے مطابق تکنیک میں بھی رد و بدل اور اضافے ہوں گے لیکن یہ تمام تجربے اور اضافے بنیادی طور پر اسے مجموعی تاثر کے اظہار اور ترسیل کے ذریعے ہیں خود مقصد نہیں ہیں۔ جس طرح کردار کو ایک نقطہ یا مقام پر بیان کر دینے کے بجائے بکھری ہوئی IMAGES یا تمثالی ٹکڑوں کے ذریعہ پیش کرنے کی روش عام

ہوئی اسی طرح ہمارے افسانوی ادب میں مجموعی تاثر کو براہ راست اور بلاواسطہ ادا کرنے کے بجائے اسے بکھری ہوئی تصویروں کے ذریعہ ادا کیا جانے لگا۔ تکنیک کے تجربوں میں فی نفسہ حسن یا قبح، خوبی یا خرابی نہیں ہوتی، ان پر الگ سے کوئی فیصلہ دینا بھی نامناسب ہوگا۔ ان کا اصل معیار صرف یہ ہے کہ کس خوبی سے نجی تاثر PRIVATE VISION اجتماعی COLLECTIVE VISION میں منتقل ہو سکا ہے۔

جو لوگ تکنیک میں تجربے اور انداز بیان میں تنوع کی آزادی چاہتے ہیں بے شک ان کو اس آزادی کا حق حاصل ہے البتہ انھیں اس دائرے میں رہ کر یہ آزادی حاصل ہو سکے گی جس کے اندرونی سرحد نجی تاثر اور بیرونی سرحد اجتماعی تاثر یا VISION سے عبارت ہے میرا خیال ہے کہ اس سمنار میں مصوری میں جدیدیت کے عنوان پر ایک تفصیلی مقالے کی گنجائش اور ضرورت تھی کیوں کہ نئی مصوری کی متعدد تکنیک سے ہم نے شاعری اور افسانہ دونوں میں استفادہ کیا ہے۔

مجموعی طور پر جدید اردو افسانے میں نئی آوازیں ابھری ہیں اور نئے میلانات پیدا ہوئے ہیں۔ ہمارے افسانوں میں زمین سے قربت کا احساس بیدار ہوا ہے اور اسی کے ساتھ ساتھ حقیقت نگاری کا نیا تصور بھی سامنے آیا ہے۔ ہمارے دور کا شہر آشوب افسانوں ہی میں لکھا گیا ہے۔ میرا یہ بھی خیال ہے کہ ہمارے دور کا افسانہ نگار دوسری اصناف کے لکھنے والوں سے کہیں زیادہ حقیقت پسند ہے اور مجھے امید ہے کہ نئی سربلندیوں کی طرف اس کا سفر اسی طرح جاری رہے گا یہ صرف اسی وقت ممکن ہے جب ہمارا افسانوی ادب برابر معاصرانہ حقیقتوں میں نئی معنویت اور بصیرت کی تلاش کے کام کو جاری رکھے کیوں کہ اسی سے جدیدیت کے تقاضے بھی پورے ہوں گے اور ادبی روایت کو بھی نیا رنگ و آہنگ ملے گا۔

افسانہ اور قاری

دوسرے ادیبوں کی طرح میرے پاس بھی اپنے قارئین کے خطوط آتے رہتے ہیں۔ انھیں پڑھ کر مجھے بھی ایک طرح کی خوشی ملتی ہے لیکن اس خوشی کو میں ہمیشہ ایک سی تسکین کے ساتھ محسوس نہیں کر سکتا۔ کیوں کہ بیش تر خطوط ایسے لوگوں کی طرف سے ہوتے ہیں جو کہانی کو محض ایک دل چسپ رومانی تماشا سمجھتے ہیں۔ وہ ایسے جملوں کی بہت تعریف کرتے ہیں جو بڑے جذباتی ہوتے ہیں اور ایسی سچوایشن (SITUATIONS) کی بھی وہ بڑی فراخ دلی سے داد دیتے ہیں جو بے حد ڈرامائی یعنی غیر متوقع ہوتی ہیں۔ ایسے خطوط لکھنے والوں میں عام طور پر نوعمر لڑکے اور لڑکیاں شامل ہوتے ہیں۔ کچھ خطوط ایسے بھی ہوتے ہیں جن میں مشاہدے اور محسوسات کا ذکر ہوتا ہے۔ ان کے لکھنے والے زیادہ تر میرے شاعر دوست ہی ہوتے ہیں جو غالباً ذائقہ بدلنے کے لئے ہی کبھی کبھار افسانہ پڑھ لیتے ہیں۔ کبھی کبھی بزرگ افسانہ نگاروں کے بھی خط آجاتے ہیں۔ ان میں تعریف سے زیادہ تلقین کی کیفیت ہوتی ہے جو آگے چل کر تعطف کی صورت بھی اختیار کر جاتی ہے۔ مثلاً رومانی اسلوب والے اور ہمارے عہد کے سب سے زیادہ مقبول افسانہ نگار نے اکثر مجھ سے پوچھا ہے ——— "تم افسانے سے کوئی بڑی چیز یعنی ناول کب لکھ رہے ہو؟" اسی عہد کے ایک اور بڑے افسانہ نگار جو اپنی مشکل پسندی کے باوجود ہر دل عزیز ہیں، لکھتے ہیں —— "ایک ساتھی ادیب کو خط لکھنا کتنا مشکل ہے۔ اس وقت جب خط لکھنے بیٹھا ہوں تعریف اور سو فی صدی تعریف میں تو لفظ "مربیانہ" دماغ میں بری طرح گھسا ہوا ہے اور مجھے لکھنے سے روکتا ہے۔ میرا تصور کہ میں آپ سے چند برس پہلے پیدا ہو گیا یا میری ادبی زندگی آپ سے

پہلے شروع ہوئی یا لوگوں کی نگاہ ہم پہ نسبتاً پہلے پڑ گئی یہ امر واقع ہے کہ آپ بے حد خوب صورت لکھتے ہیں اور ہم لوگوں سے بہتر لکھتے ہیں۔"

میرے ایک نقاد اور شاعر دوست جن کی گرفت میں اس وقت پوری شاعری کا مزاج ہے ایک خط میں لکھتے ہیں — "پچھلے دنوں میں نے اچھا خاصہ مطالعہ کیا ہے۔ پہلے فرائڈ کی BEYOND THE PLEASURE PRINCIPAL پڑھی پھر ینگ کی SYMBOL AND ITS TRANSFORMENT بعد ازاں آئی۔ آر۔ لے بردجوف کی DEATH AND RE-BIRTH OF PSYCHOLOGY — تینوں کتابوں نے مجھ پر گہرے اثرات مرتسم کئے۔ اگر آپ نے یہ کتابیں نہ پڑھی ہوں تو ضرور دیکھ لیجئے۔ آج کل SUSAN LANGER کی KEY TO NEW PHILOPHY پڑھ رہا ہوں۔"

ایک خاتون افسانہ نگار جس نے منٹو اور عصمت کے بعد جنسی لذتیت سے بھرپور کہانیاں لکھ کر شہرت حاصل کرنے کی کوشش کی (اگرچہ سنجیدہ کہانی بھی بڑی کامیابی سے لکھ لیتی ہیں) مجھے سال میں دو ایک بار کسی ایسی کہانی کے بارے میں ضرور لکھ بھیجتی ہیں جو اتفاق سے کسی نہ کسی پہلو سے "سیکس" سے متعلق ہوتی ہے۔

میرے ایک اور نوعمر افسانہ نگار دوست اپنے خطوں میں دوسرے افسانہ نگاروں کے بارے میں بھی اپنے خیالات کا اظہار کر دیا کرتے ہیں مثلاً — "سریندر پرکاش، بلراج مینرا اور انور سجاد کے افسانے بے حد ٹیڑھے ٹیڑھے ہوتے ہیں۔!" اور میرے ایسے ہی دوستوں میں نئی نسل کے ایک نقاد بھی شامل ہیں جن کے خطوط نہ صرف ادبیت سے بھرپور رہتے ہیں بلکہ ان کے ذریعے سے مجھے جدید تر نسل کے مزاج اور رویے کو سمجھنے کا موقعہ بھی ملتا ہے مثلاً یہی چند سطور دیکھئے — "میں نے خود اپنی شخصیت اور اپنے ہم عمر دوستوں کی شخصیت اور آپ کے درمیان اس حقیقت کو بھی پایا ہے کہ ہم سب بے عملی کے دور میں بھی اپنی لگن سے مطمئن رہتے ہیں لیکن آپ بے عملی اور ذہنی حرام خوری سے قطعاً ناواقف ہیں اور صرف سرگرم رہتے ہیں۔ خلوص کے ساتھ، لگن کے ساتھ اور ان آنسوؤں کو پگھلانے کی کوشش کرتے ہیں جو آپ کے اندر جذب

ہیں۔ ہم لوگ شراب پی کر، شور مچا کر، مارنے مرنے، گالی بکنے اور گالی سننے کے جتن کر کے مطمئن ہو جاتے ہیں " وغیرہ وغیرہ!

میں آپ کی خدمت میں ان خطوط کے مزید اقتباسات پیش نہیں کروں گا جتنا کچھ پیش کیا ہے اس سے یہ بات واضح کرنا مقصود تھی کہ آج اپنے خیالات ان ہی خطوط سے پیدا ہونے والے محسوسات کی شکل میں ہی پیش کروں۔

ہمارے قارئین کے اس قسم کے خطوط کی اہمیت اس نقطۂ نظر سے تو واضح ہے ہی کہ ہم اپنی کہانی پڑھنے والوں کے لئے ہی لکھتے ہیں۔ میں ان لوگوں کا ہم خیال نہیں ہوں جن کے نزدیک کہانی کی تخلیق خود ان کی اپنی تسکین کا ہی ایک ذریعہ ہوتی ہے۔ کہانی لکھ کر تو تسکین پانے کی اوب سشن (OBSESSION) اور بڑھ جاتی ہے۔ جب تک کسی کو سنا نہ لی جائے یا چھپوا نہ لی جائے یا کسی سے اس کے بارے میں بھلی بری رائے معلوم نہ کر لی جائے! لیکن اس سے کہیں زیادہ اہم سوال یہ ہے کہ اپنے قارئین کے لئے ہم کیا لکھتے ہیں؟ اور کہانی سے متعلق ہمارے عقیدے، نظریے اور دوسرے تصورات کون سے ہیں جنھوں نے انسان کی تخلیق کی ہوئی سب سے قدیم کہانی سے لے کر اب تک کی جدید یا جدید تر کہانی میں کون سی نمایاں تبدیلیاں پیدا کر دی ہیں!

یہ تصور کرنے کے لئے ہمارا پہلا کہانی کار کون تھا ہمیں بہت دور نہیں جانا ہوگا۔ وہ یقیناً ایک جفاکش ونڈر قبائلی ہی رہا ہوگا جس نے ایک دن اچانک کسی بھیانک جانور کو تن تنہا مار گرایا ہوگا تو اس کے دل میں خوف دہراس کے جذبات کے ساتھ ساتھ ایک اور خواہش جو پیدا ہوئی ہو گی وہ اپنے ساتھیوں کو دشمن پر فتح پانے کی روداد سنانے کی ہی ہو گی۔ جنگل سے لوٹ کر اس نے الاؤ کے گرد اپنے ساتھیوں کو جمع کیا ہو گا اور اس وقت کی اپنی عجیب و غریب زبان اور ہاتھوں و آنکھوں کے اشاروں سے کام لے کر انھیں اپنی روداد سنائی ہوگی۔ حملے اور بچاؤ کے داؤ پیچ کی ایک ایک تفصیل۔ بار بار دم پھول جانے کی، گھات

لگا کر وار کرنے کی، دشمن کے جسم سے خون کے نکل نکل کر بہنے کی اور پھر دشمن کو ختم کر کے خوشی سے چیخ اٹھنے کی۔ یہ بھی اغلب ہے کہ وہ بھیانک جانور جسے وہ اپنا دشمن سمجھتا تھا اس وقت الاؤ کے اوپر ہی بھونا جا رہا ہو! سننے والوں کو پوری طرح متوجہ رکھنے کے لئے بہت سی باتیں تو اس نے اپنی طرف سے بھی ملا دی ہوں گی تاکہ لڑائی کا قصہ اور زیادہ حیرت ناک اور ڈراؤنا ہو جائے۔ سننے والوں نے بھی اس کی روداد کو کئی طرح کی دلچسپیوں کے تحت سنا ہو گا ـــــ سنانے والے کا دلچسپ ترین انداز بیان، تجربے کا آواگون، جگ بیتی اور آپ بیتی کی جیتنا اور ایسے ہی معرکے سے خود بھی کبھی نپٹنے کی خواہش!

انسان نے جب محبت کا شعور حاصل کیا تو اسی کے ساتھ ساتھ حسد کرنا بھی سیکھ لیا۔ عورت، اولاد، کھیتی اور فصل کی نعمتوں سے مالا مال ہو جانے کے ساتھ ساتھ وہ موت، بیماری اور بھوک پیاس کے رنج و کرب سے بھی آشنا ہوا۔ ان سب کیفیتوں کا اظہار اس نے کہانی کے سے انداز میں ہی کیا ہو گا۔! کبھی اس کے ساتھیوں نے اس کی تعریف کی ہو گی کبھی اس سے اختلاف بھی ضرور کیا ہو گا! ان ہی لوگوں کی ہم دردی یا نفرت بھری باتوں سے اسے نیکی یا بدی کا گیان حاصل ہوا ہو گا۔ ان ہی لوگوں میں سے کوئی ایک جو اپنی بات منوانے کے لئے نسبتاً زیادہ اچھی صلاحتیں رکھتا ہو گا اس نے جانوروں یا پرندوں کے لڑنے اور ایک دوسرے سے محبت کرنے کی فطرت کے قصے سنا سنا کر انسان کے لئے فلسفۂ حیات کا ایک دھندلا سا اگر بنیادی خاکہ پیش کر دیا ہو گا۔ اپنے سے کہیں زیادہ طاقت ور آسمانی بلاؤں سے مرعوب ہو کر اس نے خدا اور دیوتاؤں کو جنم دیا اور اس طرح انسان کے لئے ایک فکری و روحانی نظام حیات بھی مہیا کیا۔ ہماری جاتک کتھائیں، قدیم داستانیں، قصہ طوطا مینا اور جنوں، بھوتوں اور پریوں کے ہوش ربا رومانی واقعات دراصل انسانی ذہن کے ارتقا کے ہی آئینہ دار ہیں۔ انسانی ذہن کی تاریخ کے ہر طالب علم کو یہ بات معلوم ہے کہ قدیم انسان چھوٹی بڑی ٹولیوں اور مختلف گروہوں میں بٹتا

ہوا اس گول مٹول دھرتی کے دور دراز کے غیر آباد اور سخت دشوار گذار حصوں تک بھی پہنچا۔ وہ جہاں جہاں بھی گیا اس کی روداد سنانے اور سننے کی فطری خاصیت وصلاحیت بھی اس کے ساتھ ساتھ گئی۔ یہاں ایک بات بتا دینا برمحل ہی ہوگا کہ صوبہ سرحد (مغربی پاکستان) کے ایک علاقہ ڈیرہ غازی خاں کے لوگ اب بھی ایک دوسرے سے کچھ وقفے کے بعد ملتے ہیں تو ایک دوسرے سے یہ کہہ کر حال پوچھتے ہیں 'حال ڈیو سائیں'۔! یعنی اس عرصے میں تم پر جو کچھ بیتی ہے اس کی ایک ایک تفصیل کہہ کر سناؤ! انسان کی یہی آپ بیتیاں ہمیں دیواروں پر چتروں کی شکل میں بھی ملتی ہیں اور تراشی ہوئی یا کندہ کی ہوئی چٹانوں کی صورت میں بھی۔ لمبی لمبی رزمیہ نظموں میں بھی اس کی دلیری اور شجاعت کی کہانی موجود ہے جسے وہ صدیوں تک بستی بستی گھوم کر بڑے لہن سے سناتا پھرا ہے۔ اور بھوج پتر پر ہاتھ سے لکھی ہوئی گاتھاؤں کے روپ میں بھی اس کی کہانی آگے بڑھی جس نے علم واخلاق کے ایسے سنہری اصول بھی وضع کیے کہ ان میں پھر صدیوں تک کوئی خاص تبدیلی کرنا ممکن نہ ہو سکا —— اس طرح ایک دن ہماری کہانی کاغذ پر چھپ کر بھی آگئی!

یہ کہانی اپنے فنی اظہار اور فکری احساس کی کئی تبدیلیوں کے ساتھ ہزاروں صدیاں پار کرتی ہوئی ہم تک پہنچی ہے اور اس بات پر یقین کرنے کو جی چاہتا ہے کہ کہانی کا آرٹ کسی زمانے میں، کسی بھی حصۂ زمین پر بالکل ختم کبھی نہیں ہوا۔ کہانی کی بنیادی خصوصیت دل چسپی ہی رہی ہے جو اس صنف ادب کے ابلاغ کی پہلی اور ضروری شرط تصور کی جاتی ہے۔ سنانے اور سننے والوں — دونوں کے نقطۂ نظر سے اس میں رفتہ رفتہ منطق اور فکر کے عناصر بھی شامل ہوتے آئے جنھوں نے کہانی کو انسان کی دو چار بڑی دل چسپیوں میں شامل کر دیا۔ داستان گو اپنے سامعین کو حلقہ دام میں باندھے رکھنے کے لئے قصے کو اور طویل کرتا چلا جاتا تھا۔ یہ اس زمانے کا ذکر ہے جب آدمی کا ذہن کئی طرح کے طلسمات میں گرفتار رہتا تھا۔ ان جانی آسمانی طاقتوں کے خوف میں بری طرح جکڑا سا رہتا

تھا۔ اس کے خوف وہراس کو ہمارے داستان گو نے خوب خوب ایکسپلائٹ کیا۔ قصہ سنانے کے ساتھ ساتھ اس نے مختلف کرداروں کا سالب ولہجہ بھی اختیار کیا۔ مزید دل چسپی پیدا کرنے کے لئے جگہ جگہ اشعار بھی سنائے اور لطیفے بھی بیان کئے۔ جنگ وجدل کے باب میں اس نے ویسا ہی جنگ جویانہ آہنگ بھی پیش کیا اور موقعہ پیش آنے پر عورت مرد کے لذت آفریں ڈائیلاگ بھی سنا دیے۔

میں نے وہ زمانہ اپنی آنکھوں سے نہیں دیکھا۔ اس کا ذکر سنا ہے۔ اس کا حال پرانی کتابوں میں پڑھا ہے۔ اپنے بچپن میں ان داستانوں کے چھوٹے چھوٹے حصے یقیناً کسی نہ کسی سے سن لئے تھے۔ ایسا یاد پڑتا ہے رات کو سونے سے قبل گھر کی بڑی بوڑھیوں سے یا پھر اپنے ہم جولیوں سے، چاندنی یا اندھیری راتوں میں محبت کی منڈیر پر بیٹھ کر یا کھیتوں کی مینڈ پر ـــــ کسی آسیب زدہ پیڑ کی طرف ایک سہمی سہمی ٹکٹکی لگا کر!

جب میں نے ہوش سنبھالا اور خود پڑھنے کے قابل ہوا تو سب سے اچھی پہلی کہانی جو میرے ہاتھ لگی وہ انسان کی اولین کہانی سے دل چسپی کے پہلو سے بہت مختلف نہیں تھی۔ البتہ اس کا فکری عنصر میرے اپنے زمانے کا تھا۔ وہ کہانی کچھ اس طرح سے تھی ـــــ "دو آدمی ـــــ باپ اور بیٹا بجھی ہوئی راکھ میں سے بھنے ہوئے آلو ڈھونڈ ڈھونڈ کر کھا رہے ہیں۔ ان کے قریب ایک کمرے میں ایک عورت جو ان میں سے ایک کی بیوی اور دوسرے کی بہو ہے دردِ زہ سے پچھاڑیں کھا رہی ہے۔ لیکن اس کی مدد کو کوئی اندر نہیں جاتا۔ اس خیال سے کہ ایک کے اندر جاتے ہی دوسرا آدمی اس کے حصے کے بھی آلو چن کر کھا جائے گا۔ پھر وہ عورت مر جاتی ہے پھر وہ دونوں اس کے کریا کرم کے لئے گاؤں کے لوگوں سے روپیہ مانگ کر لے آتے ہیں اور پھر اس کا کفن وغیرہ خریدنے کے لئے بستی کی طرف چل دیتے ہیں جہاں راستے میں تاڑی خانہ پڑتا ہے۔ دونوں کے قدم بے اختیار اسی طرف اٹھ جاتے ہیں اور وہ اس اعتماد کے ساتھ چندہ

کر کے جمع کیا ہوا روپیہ تاڑی میں بہا دیتے ہیں کہ "جن لوگوں نے پہلے روپیہ دیا ہے وہ تو پھر بھی دیں گے۔ آخر لاش کب تک پڑی رہ سکتی ہے!"

یہ کہانی پریم چند کی ہے۔ تب پریم چند زندہ نہیں تھے۔ جب میں نے یہ کہانی پڑھی تو چونک اٹھا۔ وہ زندہ ہوتے تو شاید میں نے انھیں خط لکھا ہوتا! ایک قاری کی حیثیت سے ایک بہت بڑے فن کار کے اور قریب ہونے کی کوشش کی ہوتی۔ لیکن میں نے سب سے پہلا خط جس ادیب کو لکھا وہ کرشن چندر ہیں۔ بہت سے قاری خط نہیں لکھتے۔ جو لکھتے ہیں وہ غالباً بے بس ہو کر لکھتے ہیں۔ پہلے صرف سامع کہانی کار کا مداح ہوتا تھا اب وہی حیثیت قاری نے اپنالی ہے۔ قاری کے ساتھ ایک ادیب کا رابطہ خطوں کے ذریعے قائم ہو یا نہ ہو قاری کا وجود اس کے ذہن سے کبھی محو ہوتا ہی نہیں۔

میں نے کرشن چندر کو لکھا تھا ـــــ "میں نے آپ کی کہانیاں اس زندگی کے بہت قریب محسوس کی ہیں جو میں سچ مچ گذار رہا ہوں لیکن کیا یہ زندگی سچ مچ کبھی بدل جائے گی؟"

ہر آدمی اپنے زمانے کی نئی چیزوں سے متاثر ہوتا ہے۔ کچھ کو قبول کرتا ہے کچھ کو مسترد کر دیتا ہے۔ کچھ ایک کے بارے میں سوچتا رہتا ہے۔ اور پھر آگے کی طرف بھی دیکھتا ہے۔ اس طرح چراغوں کا یعنی اقدار کا سفر جاری رہتا ہے۔ تو میں کہانی کار بننے سے پہلے ایک پاٹھک بنا۔ ہر ایک ادیب پاٹھک یعنی قاری بھی لازمی طور پر ہوتا ہے۔ جیسا کہ میں نے بالکل شروع میں عرض کر دیا تھا ہر ایک ادیب اپنے سے بڑے ایک آدھ ادیب کو اپنا فکری رہ نما ضرور بناتا ہے۔ لیکن اس کے اپنے بھی کچھ مطالبات ہوتے ہیں جن کا اظہار وہ وقتاً فوقتاً اپنے خطوں میں کرتا رہتا ہے۔ میں نے بھی چند ایک بہت اچھے قلم کاروں کو شروع شروع میں اپنا رہ نما بنایا تھا۔ اب چوں کہ انھوں نے فکر سے کام لینا چھوڑ دیا ہے اس لئے میں نے بھی ان کے تئیں اپنا رویہ کسی حد تک تبدیل کر لیا ہے۔

جب میں نے چند اچھے کہانی کاروں کو اپنا پرتیک بنایا تھا اس وقت میرے ذہن میں کہانی سے متعلق کچھ اپنے تصورات بھی موجود تھے۔ کہانی اب کاغذ پر ہی چھاپی اور پڑھی جاتی تھی۔ اس کی جملہ خصوصیات کا جادو صحیح طور پر اب کاغذ پر ہی کھلتا تھا۔ داستان گو کے لب و لہجے کے اتار چڑھاؤ کی بجائے وہ ساری کیفیتیں اب پیراگرافوں، کاموں اور فل اسٹاپوں وغیرہ علامتوں سے ہی پیدا کی جاتی تھیں۔ زبان سے ادا کئے ہوئے مکالمے کی طرح اب سطح کاغذ پر ہی ہر لفظ کا ایک اپنا آہنگ ہوتا، اس کی ایک مخصوص آواز ہوتی اور اس کا اپنا ایک اثر بھی۔ اس کی اپنی دھڑکن بھی اور موسیقیت بھی۔ اس کے ساتھ کہانی کے مقصد کے بھی کچھ نئے معیار تھے۔ پریم چند نے کافی عرصہ تک داستانوں کا سا انداز اختیار کئے رہنے کے بعد ہمیں کفن جیسی مکمل اور جدید کہانی دے دی تھی۔ اس میں دل چسپی، مقصد، گہری نشتریت بھی اور سماجی شعور جیسے سارے ہی لوازم موجود تھے۔ یہاں یہ بات قابل ذکر ہو گی کہ پریم چند کی دوسری کہانیاں میرے لئے ان رِڈیبل (UNREADABLE) رہی ہیں۔ ایک تو ان میں کوئی نیا پن نہیں ہے دوسرے ان میں مقصد کو اس قدر ابھار کر پیش کیا گیا ہے اور اس قدر لفاظی سے کام لیا گیا ہے کہ کوئی بھی کردار اپنی فطری سچائی کے ساتھ سامنے نہیں آپاتا۔ کرشن چندر کی لکھی ہوئی تین کہانیاں — زندگی کے موڑ پر، دو فرلانگ لمبی سڑک اور ان داتا ابھی تک میرے ذہن پر نقش ہیں۔ ان تینوں میں فن کے الگ الگ تجربے ہیں۔ مختصر افسانے میں پلاٹ کے بغیر کوئی بات کہنے کے کئی تجربے کرشن چندر کے دوسرے ساتھیوں نے بھی کئے لیکن دو فرلانگ لمبی سڑک اس تکنیک کی سب سے کامیاب کہانی ہے۔ بیدی کی کہانیوں میں فارم کا کوئی نیا تجربہ تو نہیں تھا لیکن جو کچھ انھوں نے لکھا جیسا بھی لکھا وہ اپنے وقت کا جدید ترین افسانوی ادب تھا۔ اس میں جذبات نگاری کی ایک عجیب سی چاشنی تھی۔ اس کے ایک ایک لفظ کو مصنف کے فکری اشاروں اور کنایوں کو سمجھ کر ہی آگے بڑھنا پڑتا تھا ورنہ کہانی کا دامن ہاتھ سے کھسکتا ہوا معلوم ہوتا۔ گرم کوٹ ان کی بہت ہی مشہور کہانی ہے لیکن بیدی کی

اعلیٰ درجے کی افسانہ نگاری کو پیش کرنے کے لئے لاجونتی، اپنے دکھ مجھے دے دو اور ان کی حال ہی میں لکھی ہوئی ایک اور کہانی ۔'صرف ایک سگریٹ'، کا ذکر کرنا پڑے گا۔ کرشن اور بیدی کو لکھتے ہوئے تیس سال سے زیادہ عرصہ ہو چکا ہے ۔ جو لوگ اپنے زمانے میں جدید سمجھے جاتے تھے وہ اب اپنی نظروں میں خود بھی جدید نہیں رہے۔ اس بات کا احساس ہمیں ان کے بیانات اور افسانوں کی مصنوعی تخلیقی آویزش سے ہوتا ہے جو اب کسی بھی زاویے سے نئی نہیں معلوم ہوتی ۔ کرشن چندر نے ادھر ایک ہی سیریز میں سات کہانیاں 'لندن کی راتیں'، کے عنوان سے لکھی ہیں۔ خود کو جدید ثابت کرنے کے لئے انھوں نے مناسب سمجھا کہ اب اپنے افسانوں میں ہوائی جہازوں، نئی نئی شرابوں اور دیش دیش کی عورتوں کا ذکر کیا جائے، ان کے منھ سے انگریزی کی بے ربط نظمیں بھی سنوا دی جائیں اور اس طرح ان کے بوہیمین یا ٹیڈی رویے کو پیش کیا جائے۔ ان کے نزدیک غالباً جدید ادراک (MODERN SENSIBILITY) اسی کا نام ہے۔ بیدی کی کہانی 'صرف ایک سگریٹ'، میں ایک ادھیڑ باپ کی پرخلوص تصور پذیری (REALISATION) زیادہ متاثر کرتی ہے جو دراصل اپنی زندگی کی آئینہ دار ہے۔ حقیقت کا یہ احساس ان کا ایک رویہ بھی بنتا جا رہا ہے جو ہمیں ان کی ہر نئی کہانی میں ملتا ہے۔ منٹو نے سیکس اور طوائفوں کی زندگی کو اردو میں پہلی بار انسانی ہم دردی کے ساتھ پیش کیا۔ یہ خصوصیت اسے موپاساں، چیخوف اور دیگر مغربی افسانہ نگاروں سے ملی۔ منٹو کے کردار عام طور پر ابنارمل ہی ہوتے تھے اس لئے اپنے اندر ایک ڈرامائی اپیل بھی رکھتے تھے لیکن ان کے یہاں کہانی کا ٹریٹمنٹ (TREATMENT) سب سے نمایاں خوبی تھی۔ چھوٹے چھوٹے تیز و ترش جملے، نادر الوجود تشبیہات اور غیر متوقع انجام —— ان ہی خوبیوں کی بنا پر جو ان کے زمانے میں جدید سمجھی جاتی تھیں منٹو جدید افسانے کا ہر دل عزیز شہزادہ ثابت ہوا۔ احمد ندیم قاسمی، بلونت سنگھ، قرۃ العین حیدر، غلام عباس، عصمت چغتائی وغیرہ نے بھی اپنے اپنے ماحول کی بہت خوب صورت عکاسی کی، بڑی باریک بینی سے کی۔

افسانے کو مزید نکھارا۔ تہذیبی تصویر کشی، جذبات نگاری اور جنسی گھٹن کو پیش کرنے کے علاوہ ان سب کے یہاں اردگرد کے غیر حقیقی افلاس، جہالت اور غلامی سے لڑنے کے احساس کو خاص طور پر نمایاں کیا گیا ہے۔ آدمی کو آدمی کی غلامی سے نجات دلانے کی کوشش میں ان سارے ہی افسانہ نگاروں نے اپنے افسانوں میں ایک ادبی صحافت کو بھی فروغ دیا۔ درحقیقت یہ ادبی صحافت بھی داستان گوئی کی ایک جدید شکل تھی جو جدید افسانے سے ملتی جلتی تھی۔ جدید افسانہ اس سے اردو ادب میں اولاد نرینہ کی حیثیت رکھتا تھا۔ اکلوتی اولاد نرینہ کی۔ اس شوخ و شریر بچے نے کتنے ہی گلاس اور برتن پھوڑے، کبھی اپنے کپڑے تک اتار ڈالے، کبھی اپنے باپ کی ٹوپی بھی چھپا کر بیٹھ گیا، تب بھی اس کی حرکتوں پر خوش نودی کا ہی اظہار کیا گیا۔ لحاف، ٹھنڈا گوشت، دھواں، بھوک، پھسلن، حرام جادی وغیرہ کہانیوں کی تفصیل میں جانے کی غالباً ضرورت نہیں ہے۔ ہڑتال، جلوس، سول نافرمانی، نفسیاتی تجزیے جو دراصل فرائڈ اور دوسرے مصنفین کے یہاں سے چرائی ہوئی کیس ہسٹریز (CASE HISTORIES) تھیں اور ان کے علاوہ ہر قسم کی بھوک اور ہر طرح کے ذائقے کو پیش کرنے والی کہانیاں ایک طویل مدت تک ہمارے ادب پر چھائی رہیں ان ہی کو جدید سمجھا جاتا رہا۔

اتنے سارے جید اور بھاری بھرکم افسانہ نگاروں نے اپنے بعد آنے والے افسانہ نگاروں کو ورثے میں کیا دیا؟ —— یہ بات ہم سب کے سوچنے کی ہے۔ میرے نزدیک سب سے اہم سوال اب یہی ہے۔ فارم کے جو جو تجربے کرشن چندر، عباس یا محمد حسن عسکری کر چکے تھے انھیں کسی نے دہرانا مناسب نہ سمجھا۔ یہ بات سب نے محسوس کی کہ فارم کی بھی اہمیت ہوتی ہے لیکن اس سے کہیں زیادہ اہم موضوع یا مقصد ہوتا ہے اور اس سے بھی زیادہ اہم احساس ہوتا ہے۔ مجھے اپنے ہم عمر اور بعد کے افسانہ نگاروں تک آنے کے لئے کچھ فاصلہ طے کر کے آنا پڑا ہے۔ یہ فاصلہ بھی اپنی جگہ ایک اہم حقیقت ہے۔ میں اپنی بات پرانے افسانہ نگاروں کا ذکر کئے بغیر بھی شروع کر سکتا تھا لیکن پرانے لکھنے والوں نے نئے آنے والوں کے لئے جو راہیں ہموار کیں، جو سمتیں بنائیں

جو آئیڈیز پیش کئے انھیں اپنے سیاسی و سماجی پس منظر میں سمجھ لینا بھی ضروری تھا۔
وطن کی آزادی ہمارے ادب میں ایک اہم موڑ ہے۔ بعض لوگ اسے تقسیم کا نام بھی دیتے ہیں۔ کیوں کہ ملک کی تقسیم ہونے پر ہی دونوں طرف آزادی کا سورج طلوع ہوا تھا۔ اسی تقسیم نے نہ صرف ادبی مفکروں کو بلکہ پورے ملک کے سیاسی، معاشرتی، اقتصادی، تمدنی اور تعمیری ذہن رکھنے والے افراد کو، ان کے افکار کو اور ان کی جد و جہد کو ایک خاص نقطۂ عروج پر پہنچا کر چھوڑ دیا۔ آزادی کے بعد ایک اور ذہن کی، ایک اور شعور کی بنیاد پڑتی ہے۔ کچھ نئی منزلوں کا احساس ہوتا ہے۔ ہمارے ادب میں جس قسم کا صحافتی انداز نظر نشو و نما پا گیا تھا وہ ہمیں قابل احترام معلوم نہیں ہوتا۔ اسے پڑھتے ہوئے ایک قسم کے صدمے کا احساس ہوتا ہے۔ ہمارے جمالیاتی ذوق کو ٹھیس سی لگتی ہے۔ یہ آگہی دراصل آدمی کے آدمی کی غلامی سے مکتی پا لینے کے بعد ذہنی غلامی سے بھی آزاد ہو جانے کی خواہش کے ساتھ ہی جنم لیتی ہے لیکن اس کوشش میں وہ پہلے کا سا جوش و خروش نہیں ملتا۔ نعرے بازی اور جھنجھلاہٹ نہیں ہوتی۔ ان کی بجائے ایک کرب انگیز فکر کی دھیمی دھیمی لذت شامل ہو جاتی ہے۔ برسوں کی غلامی سے یکایک آزاد ہو جانے اور اس کے ساتھ ہی فسادات کا ایک طویل و افسوس ناک سلسلہ شروع ہو جانے پر ایک قسم کی افسردگی نے جنم لے لیا۔ اس افسردگی سے پہلے دور کے افسانہ نگار آشنا نہ ہو سکے۔ بھلے ہی انھوں نے فسادات کے موضوع پر درجنوں نے افسانے لکھ لئے۔ یہ دراصل ان کا حالات کے پیش نظر ایک صحافتی ردعمل تھا۔ حالات سے آشنائی کا ثبوت ہرگز نہیں تھا۔ حالات کو اپنے احساسات کا مکمل طور پر حصہ بنانے کے لئے انھیں پھر سے جنم لینے کی ضرورت تھی جو ان کے بس کی بات نہیں تھی۔ وہ لوگ تقسیم کے کافی عرصہ بعد تک بھی اس کیفیت کو سمجھنے اور محسوس کرنے کی کوشش سے بے نیاز رہے۔ وہ لوگ آزاد ہو جانے کے بعد بھی اسی جھنجھلاہٹ اور شدت سے ناموافق حالات پر برستے رہے جس طرح آزادی سے پہلے برستے رہتے تھے۔ لیکن نیا کہانی کار اس المئے کو چپکے چپکے اپنی روح میں اتارتا رہا۔ جیسے

شوکت صدیقی کے افسانے سمجھوتہ، پھرتے ہیں میر خوار اور کالی بلا ہیں۔ انتظار حسین کے ہم سفر اور لمحہ ہیں۔ ستیش بترا کا ویران بہاریں اور قدرت اللہ شہاب کا 'یا خدا' ہے۔ پرانے لوگوں میں سب سے اچھا اور موثر افسانہ اس سلسلے میں ٹوبہ ٹیک سنگھ، پیش کیا جاسکتا ہے جسے منٹو نے تخلیق کیا تھا

تقسیم کے بعد اردو کے بہت سے افسانہ نگار سامنے آئے ہیں۔ آغا بابر، جیلانی بانو، قاضی عبدالستار، اقبال متین، واجدہ تبسم، جوگندر پال، غیاث احمد گدی، حمید کاشمیری، رحمان مذنب، انور سدید، آمنہ ابوالحسن، انور خواجہ، رضیہ فصیح احمد، جمیلہ ہاشمی، غلام الثقلین نقوی، شرون کمار ورما، مسیح الحسن رضوی، قیصر تمکین، ہر چرن چاولہ، رتن سنگھ، اقبال مجید، رفعت نواز وغیرہ —— ان سب کے یہاں زندگی کی نئی تبدیلیوں کا احساس بھی ہے اور روایت اور فن کے ایک مضبوط رشتے کی باخبری بھی۔ توازن (آغا بابر) - روشنی کے مینار، ایمان کی سلامتی اور نروان (جیلانی بانو) - پیتل کا گھنٹہ، رویا، مالکن، دھندلے آئینے (قاضی عبدالستار) - شہر ممنوعہ، جی کا جنجال (واجدہ تبسم) - دھرتی کا لال، ہم جنس (جوگندر پال) - گریو یارڈ، پیر صاحب (اقبال متین) —— یہ سب کہانیاں آزادی کے بعد کے اردو ادب کا بہترین حصہ ہیں۔ اگر آپ اجازت دیں تو یہاں میں اپنے بھی دو تین افسانوں کا ذکر کردوں جنھیں دوسرے کئی لوگ بارہا گنوا چکے ہیں۔ ادسی، ایک شہری پاکستان کا اور قبر! ان کا سمبندھ بھی افسانے کے عہد جدید سے ہے لیکن ان کی کردار نگاری اور فنی رکھ رکھاؤ کا سارا التزام گذشتہ دور کی افسانہ نگاری سے بہت زیادہ مختلف معلوم نہیں ہوتا۔ یہ بات میں پوری ایمان داری سے کہہ رہا ہوں۔ گذشتہ دور کے لکھنے والے جن تبدیلیوں کا احساس ہم سے پہلے کر چکے تھے وہ ہمارے تجربے کا حصہ بعد میں بنیں۔ مثلاً ان کے یہاں انسان کی بنیادی ضرورتوں کی محرومی کا جو احساس ملتا ہے وہ ہمیں بھی ملا لیکن اس کے ساتھ ایک ذہنی جلاوطنی کا احساس بھی شامل ہو گیا۔ بلکہ محرومی، جلاوطنی اور خود آگاہی کے احساسات اپنے وسیع ترمعنوں کے ساتھ نئی

نئی علامتوں کی صورت میں ابھرے ہیں۔ جن افسانوں کا میں نے ابھی ذکر کیا ہے وہ ہمارے عہد کے جدید افسانے کی ایک ترقی یافتہ شکل ہے۔ یہ افسانے اپنے لہجے کی نرمی یا توازن کی وجہ سے ہی مقابلتاً کم زور قرار نہیں دیئے جا سکتے۔ گذشتہ پندرہ بیس سال کا عرصہ نرمی اور توازن کا ہی عہد رہا ہے۔

ہو سکتا ہے میرے بعض ساتھیوں پر یہ الزام عائد کیا جائے کہ ان کے یہاں کوئی خاص رجحان نہیں ملتا ہے اگرچہ ان کی تخلیقات اپنے اندر بڑی کشش رکھتی ہیں۔ مثلاً شرون کمار ورما، ستیش بترا، غیاث احمد گدی، مسیح الحسن رضوی، حمید کاشمیری، اقبال مجید، الطاف فاطمہ، رضیہ فصیح احمد وغیرہ کے افسانے۔ یہی خیال اکثر میرے ذہن میں بھی پیدا ہوا ہے کہ جو افسانہ اپنے فارم اور میٹر کے لئے لحاظ سے بے حد جدید اور مکمل معلوم ہوتا ہے اس کے اندر دراصل دیر تک رہ جانے والی یا روح تک اتر جانے والی کوئی چیز نہیں ہے تو وہ افسانہ جدید کیسے ہو سکتا ہے۔ مثال کے طور پر شرون کمار کے ایک افسانے کی ہیروئن شادی ہو جانے کے بعد جب اپنے سابق لور سے ملتی ہے تو اس کی معمولی سی ترغیب کے بعد اپنا جسم اس کے حوالے کر دیتی ہے۔ مسیح الحسن کبھی تو محمد حسن عسکری کے "انسان کے اعصاب" والے افسانے لکھتے ہیں کبھی جانوروں کی جنسی حرکات پر ریسرچ نما افسانچے لکھنے لگتے ہیں۔ غیاث احمد گدی کے یہاں ایک کردار کے افسانے کثرت سے ملتے ہیں لیکن سب کے سب ابنارمل ایٹی ٹیوڈ کے۔ ان کے علاوہ تجریدی آرٹ، کافکا، دور از فہم علامتوں، سارتر کا فلسفہ وجودیت، ورجینیا وولف، اور جیمز جوائس کا شعور کا سلسلہ فکر اور شاعرانہ نثر نگاری کے افسانے بھی پڑھنے کو ملتے ہیں۔ اتنے سارے ایٹی ٹیوڈز، اتنے سارے رجحانات کو مثالیں دے دے کر پیش کرنا ممکن نہیں ہوگا لیکن ہمیں جدید اور رجدید کے بیچ کے فرق کو سمجھنے کے لئے ان سب افسانوں کا مطالعہ کرنا ہی پڑے گا۔ ان پر مباحثے کرنے ہوں گے اور اختلافات کے اظہار کی تپتی ہوئی بھٹیوں میں سے بھی گزرنا ہوگا۔ ہمارے دور کی بڑی بدقسمتی یہی ہے ہم لکھنے والوں نے

خود نہ تو ذہنی طور پر ایک دوسرے کے قریب آنے کی کوشش کی ہے نہ ہی ایک دوسرے سے دور ہو جانے کی۔ اپنے قارئین کو اب تک بس ایک بے ترتیب بھیڑ کا ہی احساس دیا ہے! مجھے اب اس بھیڑ میں رہتے ہوئے سخت گھٹن محسوس ہوتی ہے۔!

اپنے طور پر میں نے اپنے نئے افسانوں کے باہمی فرق کو سمجھنے کی کوشش اس طرح سے بھی کی ہے کہ ان میں جو روایت سے بندھے ہوئے ہیں انھیں الگ کر لیا ہے۔ جن افسانوں کو میں نے شعوری طور پر نئے علامتی انداز سے پیش کیا ہے یا جسے میں خالصتاً موجودہ انڈسٹریل ایج کی پیداوار سمجھتا ہوں انھیں دوسرے حصے میں پیش کیا ہے۔ یہ تقسیم میں نے پہلی بار اپنے نئے مجموعہ 'چراغوں کا سفر' میں پیش کی تھی۔ دوسرے حصے کے افسانوں میں سے بس دو دو کر ذکر کروں گا۔ ہندوستان کی دھرتی پر سینکڑوں صدیوں سے مختلف نسلوں کی حکومت رہی ہے۔ ہر نسل نے اس کے جسم سے پیار بھی کیا ہے اور خوشہ چینی بھی کی ہے۔ اور اس کے پاس اپنی تہذیب و تمدن اور خون کی کچھ انمٹ یادگاریں بھی چھوڑی ہیں۔ یہ دھرتی ابھی تک ہر یادگار کو اپنے سینے کے ساتھ لگائے ہوئے ہے اور اس نے دوسروں کے دیئے ہوئے خون میں اپنا نرمل حیات بخش خون بھی شامل کر رکھا ہے۔

'آبلہ' میں میں نے انسان کے بنیادی خوف کو پیش کیا ہے۔ جب وہ چاروں طرف سے موت سے گھر جاتا ہے، بچ نکلنے کا کوئی راستہ نہیں رہ جاتا تو پھر وہ کس طرح کا ردعمل دکھاتا ہے لیکن وہ مکمل طور پر امید شکن (DESPERATE) ہو کر بھی اپنے اندر کی نرمی اور انسانی جذبے سے کلی طور پر محروم نہیں ہو جاتا۔ یہ خوف اور انسانی محبت اس کے صدیوں کے شعور کا بھی ایک حصہ ہے اور نئے تقاضوں کا بھی جو اسے پیش آتے ہیں۔ اس کہانی کو میں نے کسی ملک، کسی فرقہ یا اس کے فرد کا نام لئے بغیر ہی لکھا ہے۔

'شیرازہ'، اس بکھرے ہوئے خاندان کی کہانی ہے جس کے افراد کو ہمارے صنعتی دور نے تنکا تنکا بنا کر ملک کی مختلف سمتوں میں بکھیر کر رکھ دیا ہے۔

ان کہانیوں کا ذکر میں نے ذرا تفصیل سے اس لئے کر دیا ہے کہ انھیں میں صحیح معنوں میں جدید سمجھتا ہوں۔ گذشتہ دور کی کہانیوں سے یک سر مختلف سمجھتا ہوں۔ ان کا ٹریٹ منٹ، ان کا کینوس، ان کی فکری اساس اور ان کی علامتیں وہ نہیں ہیں جو میری یا میرے ساتھیوں کی پچھلی کہانیوں سے تعلق رکھتی ہیں۔

سائنس کی ترقی نے ہمارے دیکھتے دیکھتے کئی حیرت ناک تبدیلیاں کر دی ہیں۔ دنیا کے بہت بڑے بڑے فاصلے بہت کم کر دیئے ہیں۔ صنعت و تجارت کی روز افزوں ترقی بڑے بڑے شہروں کو اور بڑا بناتی جا رہی ہے۔ ایسا لگتا ہے یہ بڑے بڑے اژدہے اب سٹی پلینرز (CITY PLANERS) کی گرفت سے اب پوری طور پر آزاد ہو چکے ہیں۔ ان مسلسل بڑھتے پھیلتے ہوئے شہروں نے ان لوگوں کو بھی خوف و ہراس میں مبتلا کر رکھا ہے جو ان شہروں میں نہیں بستے بلکہ ابھی تک چھوٹے چھوٹے شہروں اور قصبوں میں ہی رہ رہے ہیں۔ لیکن پھر بھی وہ ان بڑے بڑے شہروں کی کے تصور سے پیدا ہونے والی اجنبیت کا اظہار عجیب افسردگی کے ساتھ کرتے ہیں۔ ان بڑے شہروں میں پائی جانے والی بے تعلقی اور بے حسی کے عام جذبے کا ردعمل ان کے یہاں مختلف طریقوں سے ظاہر ہوتا ہے۔ کبھی افسردگی بن کر کبھی جھنجھلاہٹ کی شکل میں۔ ان رجحانات کی نمائندگی کرنے والے ادیب سریندر پرکاش، بلراج مینر، انور سجاد وغیرہ ہیں۔ ان کی تخلیقات بڑھ کر بڑے بڑے آبادی کے دھماکوں (POPULATION EXPLOSIONS) کا احساس تو نہیں ہوتا لیکن ہاں بڑی بڑی فراخ سڑکوں، تیز تیز بھاگتی ہوئی موٹروں اور ٹراموں اور ان کی نجی زندگی کی ان جھنجھلاہٹوں کا اظہار ضرور ہو جاتا ہے جو وہ اکثر و بیشتر کافی ہاؤس یا ٹی ہاؤس کی میزوں پر بھی ایک دوسرے

پر گلاس پھینک کر یا گالی گلوچ کر کے کر دیا کرتے ہیں۔ ان جھنجھلاہٹوں کا صحیح طور پر نفسیاتی تجزیہ کر لینا ان کے اپنے بس کا روگ معلوم نہیں ہوتا۔ وہ اپنی ساری جھنجھلاہٹ اپنے قارئین کے سر پر لادنا چاہتے ہیں۔ یہ فرسٹریشن واقعی نئے دور کے ابنارمل انسان کی ہو سکتی ہے لیکن اسے ایک انٹلکچول انڈر سٹینڈنگ (INTELLECTUAL UNDERSTANDING) کے ساتھ ایک ادبی فن پارہ بنا کر پیش کرنا بھی یقیناً ایک نئے ادیب کا کام ہے۔ یہ دنیا یقیناً اب بڑے بڑے شہروں سے بھر چکی ہے لیکن انسانی ذہن تو ان سے کہیں بڑا ایک شہر ہے۔ ہر آدمی اپنے کندھوں پر اپنا ایک شہر اٹھائے پھرتا ہے جس میں وہ ہمیشہ گم رہتا ہے۔ زندگی بھر خود کو تلاش کرنے کی کوشش میں لگا رہے تب بھی وہ ایک اندھے کی طرح راستے ٹٹولتا ہوا ہی رہ جائے گا۔ میں نے اپنے جدید تر کہانی کار ساتھیوں کی تخلیقات کو ہراساں (BEWILDERED) انسانوں کی الم ناک داستانیں ہی کہوں گا جو ان کے ذاتی رویوں کی طرح اپنے اظہار کے لئے عجیب عجیب کینوس چنتی ہیں۔ اکھڑے اکھڑے بے ربط جملوں کے ساتھ سامنے آتی ہیں۔ میں تخلیقی آگاہی (CREATIVE AWARENESS) کا حامی ہوں۔ جدیدیت کو یا جدیدیت کی تلاش کو آدمی کا وقار سمجھتا ہوں لیکن کسی نئی چیز کا، کسی نئے خیال کا ایک میکانکی استعمال فن اور ابلاغ دونوں ہی کے نقطۂ نظر سے انسانے لئے مضر سمجھتا ہوں۔ جن لوگوں کا میں نے ابھی ذکر کیا ہے ان کے قارئین ان کو کیا لکھتے ہیں؟ وہ ان کے الفاظ تاثرات اور تشبیہات کے جنگل میں سے آسانی سے گزر جاتے ہیں یا نہیں؟ یہ مجھے نہیں معلوم لیکن میں خود بھی ایک طرح سے جب ان کا قاری ہوں تو مجھے یہ کہنے کا پورا حق حاصل ہے کہ کہانی میں ابلاغ کے مسئلے کو قطعاً نظر انداز نہیں کیا جا سکتا۔

ابلاغ کا مسئلہ خاصا پیچیدہ ہے۔ بعض لوگ غالب کو بھی بہت ہی مشکل پسند کہتے ہیں لیکن غالب ایک تو شاعر ہے دوسرے وہ اپنی مشکل پسندی کے باوجود مقبول بھی ہوا ہے۔ اس کا ابلاغ یا مشکل پسندی محض الفاظ کا گورکھ دھندہ کبھی

نہیں رہی ہے۔ اس کے طریقہ اظہار میں فکر کی جرأت اور گہرائی ہمیشہ رہی ہے۔
اپنے نئے ساتھیوں کا قاری صرف میں ہی نہیں ہوں ہمارا تھکا ہارا کہانی کار کرشن
چندر بھی ہے جو کبھی کبھی اپنے ہاتھی دانت کے ٹاور میں سے باہر جھانک کر نئے لوگوں
کی طرف حیرت سے دیکھتا ہے تو کہہ اٹھتا ہے ــــ" یہ نئے لوگ بہ ظاہر تو اپنے جیسے
ہی ہیں۔ بالکل اسی طرح کپڑے پہنتے ہیں، اسی زبان میں گفتگو کرتے ہیں جس میں
ہم کرتے ہیں، اسی طرح روزی روٹی کی تلاش میں مارے مارے پھرتے ہیں۔
عام لوگوں کی طرح اپنی غرض کو پورا کرنے کے لیے خوشامد بھی کرتے ہیں۔
ان کی زندگی کے ہر شعبہ میں ترتیب ہے، تنظیم ہے، ابلاغ ہے، مقصد ہے۔ کوئی
منزل ہے، جادہ ہے اور اگر کہیں پر کچھ نہیں ہے تو ادب کے میدان میں ہی
نہیں ہے۔ [1]"

قاضی عبدالستار

نیا افسانہ اور اس کی توجیہہ

عنوان کا پہلا لفظ اردو ادب میں رائج کچھ دوسری اصطلاحوں کی طرح مبہم ہے۔ کبھی تو نیا افسانہ ہم عصر افسانے کے معنی میں استعمال ہوا ہے جو درست نہیں ہے اس لئے کہ ہم عصر افسانے کے کھلیان میں تمام زندہ افسانہ نگاروں کی فصلوں کے انبار لگے ہیں جن میں نیا کا مفہوم کھو جاتا ہے اور کبھی نو وارد و نو آموز فن کاروں کی تخلیقات کو نیا افسانہ کہا گیا۔ یہ بھی صحیح نہیں ہے۔ میں ان لوگوں سے اتفاق نہیں کرتا جو ادب میں پیغمبری کی طرح عمر کی شرط لگاتے ہیں۔ اصولی طور پر اٹھارہ برس کا نوجوان پچاس برس پرانا روایتی افسانہ لکھ سکتا ہے اور اسی برس کا بوڑھا افسانہ نگار جدید افسانہ تخلیق کر سکتا ہے۔ اور کبھی نئے افسانے کو تفکر کا اعتبار عطا کرنے کے لئے اس کا سلسلہ نسب "وجودیت" سے ملا دیا گیا ہے۔ (وجودیت کو بعض لوگ "موجودیت" بھی کہتے ہیں اور دلیل دیتے ہیں کہ EXISTENTIALISM کا ترجمہ وجودیت نہیں موجودیت ہے) اس تعریف کو تسلیم کرنے میں ایک قباحت ہے۔ یعنی اگر ہم اس تعریف کو پورے کساؤ اور بناؤ کے ساتھ مان لیں تو صرف اسی افسانے کو نیا افسانہ تسلیم کرنے کے پابند ہو جائیں گے جو وجودیت کی شاخ سے پھوٹا ہو۔ اس طرح کینوس تو محدود ہو ہی جائے گا ساتھ ہی یہ اندیشہ بھی لاحق ہو جائے گا کہ کہیں ہم اس افسانے کو نیا افسانہ ہی نہیں بلکہ سرے سے افسانہ ہی ماننے سے انکار نہ کر دیں جو وجودیت کے حلقے سے باہر ہو۔ اس خطرے کے وجود کا سبب ترقی پسند تحریک کے بعض انتہا پسند نقادوں کی کچھ تحریریں ہیں۔ جنھوں نے اپنے خانے کے باہر کے

بہترین ادب کو حقارت سے ٹھکرا دیا تھا۔ اس لئے میری رائے میں نیا افسانہ وہ افسانہ ہے جو اپنے مواد یا اسلوب کے لحاظ سے روایتی افسانوں کے آگے ہو۔ اسی سلسلے میں اس بات پر اصرار کی ضرورت ہے کہ آج ترقی پسند تحریک روایت بن چکی ہے۔ شاندار روایت۔ ادبیات کی تاریخ کا مطالعہ کرنے والے جانتے ہیں کہ ادبی ارتقا کا کارواں روایات کے صالح عناصر کی زادِ راہ قبول کرتا رہا ہے اور ہم بھی قبول کرتے ہیں گے۔ اب اگر نئے افسانے کی یہ تعریف مان لی جائے تو سفر کی دوسری منزلیں آسان ہو جائیں گی۔

جدید افسانہ پریم چند کے "کفن" سے آغاز ہوتا ہے۔ پریم چند کے عہد تک اردو افسانہ چغتائی کی تصویروں کی طرح خیالی زیادہ حقیقی کم تھا۔ اس کی تفصیل بیان کرنے کا یہ موقعہ نہیں تاہم پوری ذمہ داری کے ساتھ اتنا کہا جا سکتا ہے کہ کچھ پری چہرہ لوگ خوب صورت نثر نگاری کے جگمگاتے نقاب ڈالے زعفرانی دھوپ یا حریری چاندنی میں عشق و عاشقی کی کتابی گفتگو کرتے آج بھی ڈھونڈھے جا سکتے ہیں۔ کبھی کبھی ارضیت کے نشے کی جھونک میں یہ خیالی مخلوق جید عالموں کی طرح ادق زبان میں عشق کے مابعد الطبیعاتی تصور پر بھی روشنی ڈال دیا کرتی تھی۔ پریم چند گاندھی وادی تھے اور سماج واد تحریکات سے ذہنی وابستگی رکھتے تھے۔ انھوں نے مختصر افسانے کی نئی دنیا آباد کی، انسانی خد و خال پر منڈھے ہوئے آتشیں حسن کے نقلی چہرے توڑ دیئے اور انسان کے اس کے حقیقی روپ میں دیکھنے کی کوشش کی۔ اس کے داغوں اور زخموں کے مرہم کا خواب دیکھا۔ یہ سب کچھ کیا لیکن اپنے ہم عصر اقبال کی طرح تکنیک میں کوئی تبدیلی نہ کی۔ مسائل کی سنگینی تکنیک کی طرف توجہ دینے کی فرصت بھی کہاں دیتی ہے۔ ۱۹۳۶ میں ترقی پسند تحریک وجود میں آئی تو جیسے اردو افسانے پر بندھا ہوا بندھ ٹوٹ گیا۔ دیکھتے دیکھتے ہی پوری ایک نسل وجود میں آگئی۔ ایک قافلے کا قافلہ قدرح مارنے لگا۔ موضوعات کی جستجو میں سمندر متھے گئے اور صحرا چھانے گئے اور جب ایک خاص نقطہ نظر سے جستجو کئے

جانے والے موضوعات کی فراہمی دشوار ہوگئی تب اسی ایک بات کو کسی اور طرح بیان کرنے کی خواہش نے تکنیک پر ہاتھ ڈال دیئے۔ سجاد ظہیر، احمد علی، کرشن چندر منٹو اور محمد حسن عسکری وغیرہ نے تکنیک میں نئے تجربے کیے۔

ابھی کہانی نقطۂ عروج کو پہنچ رہی تھی کہ تحریک پر آمریت کا غلبہ ہوا۔ اہم عصروں کی باہمی رقابت کا لاوا پھوٹ پڑا۔ اور SOCIAL CONTENT کے نام پر بہت سے صفِ اول کے ادیبوں کو رجعت پرست کہہ کر مطعون کیا گیا۔ اس خونی داستان کی سرخی کا نام منٹو ہے۔ منٹو کے علاوہ بھی کئی بڑے بڑے نام تحریک کے جبر کا شکار ہوئے جن میں بیدی، حیات اللہ انصاری، سہیل عظیم آبادی، علی عباس حسینی اور قرۃ العین حیدر کے نام شامل ہیں۔ موجودہ دہائی طلوع ہوتے ہوتے ترقی پسند تحریک کا زوال مکمل ہوگیا۔ اور اردو ادب پر ایسے طبقے کی گرفت مضبوط ہونے لگی جس کے قول کے مطابق تحریک اپنا تاریخی رول انجام دے چکی اور اب اردو ادب میں ایک آدھ باشعور رجعت پرست کے علاوہ کوئی رجعت پرست نہیں رہا اس پس منظر میں جدید نسل کے قلم نے آنکھ کھولی۔ یہ زمانہ یعنی موجودہ صدی کی چھٹی دہائی کے آغاز کا زمانہ کئی لحاظ سے عجیب و غریب زمانہ تھا۔ آزادی کے پرچم کی چھاؤں پرانی ہونے لگی تھی۔ کیوبا میں روس کی ساکھ زخمی ہوگئی۔ چین نے ہندوستان پر حملہ کیا اور جیسے ایک ہی جھکڑ میں سوشلزم کے صحیفوں کے اوراق بکھر گئے۔ تقدیس کا سیقل کالا ہوگیا اور تحریک جواب ایک روایت بن چکی تھی اور سکڑ گئی۔ ترقی پسندی کے تمغے اور رجعت پرستی کے تازیانے بے معنی ہوگئے اور ترقی پسند تحریک کی تنقید حرمت مشتبہ ہوگئی۔ صرف یہی نہیں ہوا بلکہ نئے قاری کی نئی نسل پیدا ہوئی جس کا علم اپنے بزرگوں سے زیادہ وسیع تھا اور جس کی انانیت خود ادیبوں کی انانیت سے پہلو مار رہی تھی اور جو کتابوں پر تنقیدی سرٹیفکیٹ پڑھ کر مرعوب یا راغب ہونے کے بجائے چڑھنے لگی تھی اور جو کھل کر کہنے لگی کہ تنقید کے دلال کو ادیب اور قاری کے درمیان سے ہٹا دینا چاہیے۔ ایسی اور

ان جیسی چھوٹی چھوٹی دوسری باتوں نے اہم نتائج پیدا کئے۔ نیا ادیب جو بڑے اور پرانے ادیبوں کے مقابلے میں نئے قاری سے زیادہ قریب تھا بلکہ انھیں کی صفوں سے نکلا تھا یہ جراثیم اپنے ساتھ لایا تھا۔ اس نے مارکسی عقیدے کو اپنی شریعت میں حرام نہیں تو مکروہ ضرور قرار دے دیا۔ ہم عصر تنقید کو حقارت سے دیکھ کر ٹھکرا کر دیا۔ عام طور پر روایت سے منھ پھیر لینے کی جسارت کی۔ بنی بنائی عزتوں اور شہرتوں پر حریفانہ ہاتھ ڈالنے لگا۔ یہ اچھا ہوا یا برا ہوا لیکن ہوا اور یہ سب کچھ ہونے کے باوجود منفی تھا۔ اس کا احساس خود ادیب کو بھی تھا جب اس نے مثبت عمل کی جستجو میں اپنے اردگرد کی زندگی کو دیکھا تو ذہن میں جیسے ایک دھماکہ سا ہوا مروجہ اور مقبول ادب میں دیہات کی چند مخصوص تعبیریں اور تصویریں سکۂ رائج الوقت کی طرح چل رہی تھیں یعنی کسان شہ زادے قرون وسطیٰ کے غلاموں کی طرح زبان نکالے کوڑوں کی مار سے ہانپ رہے ہیں اور کسان شہ زادیاں اوباشوں کے حرم میں کنیزی کر رہی ہیں اور زمیندار۔۔۔ جاہل کاہل، ٹوڈی، شرابی، جواری، زانی زمیندار جو تمام بدیوں کا مرکز اور تمام نیکیوں سے عاری ہے ایک مجبور نسائی پیکر کو پہلو سے لگائے کہانیوں کے دیو کی طرح قہقہے لگا رہا ہے۔ یہ تصویریں اس ادب کے بازار میں بھنائی جا رہی تھیں جس کا سب سے بڑا دعویٰ زندگی کی عکاسی تھا۔ ان ادیبوں کو پتہ ہی نہ چل سکا کہ ہندوستان کی دیہی زندگی اتنے بڑے تلاطم سے گزر رہی ہے کہ اب اس سیل رواں کی کسی ٹائپ میں سمائی نہیں ہو سکتی۔ زندگی کا پاؤں بڑھ گیا تھا لیکن ادب اپنے پرانے چوبی فرموں پر اتارے ہوئے ننھے منے جوتے اس کے پیروں میں دھانسے جا رہا تھا۔ زندگی مختلف ہو چکی تھی نا قابل یقین حد تک مختلف۔ ہندوستان کی زرعی زندگی میں اتنا بڑا انقلاب ہو چکا تھا کہ جس کا تصور وہ سامراج بھی نہ کر سکا تھا جس کی مٹھی میں سورج اسیر تھا۔ لکشمی کا جلوس زمینداروں کی گڑھیوں سے نکل کر کسانوں کے جھونپڑوں میں پہنچ چکا تھا۔ پنچایت راج جوان

ہو رہا تھا۔ گرام سبھائیں گاؤں کی اجتماعی زندگی میں داخل ہو چکی تھیں، "بلاک" قائم ہو چکے تھے، زمینداروں کے یہاں فاقے چھاؤنی چھا رہے تھے۔ ان کے لڑکے فیس نہ داخل کرنے کے جرم میں اسکولوں سے نکالے جا رہے تھے۔ لڑکیوں کے پرانے رشتے ٹوٹ رہے تھے اور وہ کنواری مریموں کے بھیانک خواب دیکھ رہی تھیں۔ گھروں پر قرقیاں آرہی تھیں۔ بوڑھے جانور اور پرانے زیور گرفتار ہو رہے تھے اور دروازے اور دھینیاں پنساریوں کی دوکانوں پر رہن رکھے جا رہے تھے۔ اس زرعی انقلاب کے ساتھ ساتھ ایکھ اور گندم کی قیمتیں چڑھ گئیں۔ اور کسان مالا مال ہو گئے۔ انھوں نے گھروں میں پھاٹک لگائے۔ ہاتھی اور ٹریکٹر خریدے۔ رائفل اور شامیانے میسر کئے اور عدالت سے سرپنچ بن کر زمین داری بھی کی اور مجسٹریٹی بھی۔ کیا یہ اتنی معمولی تبدیلی ہے کہ نظر انداز کی جاسکتی ہے۔ اس سوال کے جواب میں نئی نسل کا ورود اور جواز پوشیدہ ہے۔ پرانا روایتی ترقی پسند ادیب اس مہتم بالشان تبدیلی کو نظر انداز کر سکتا تھا اور کیا اس لئے کہ اس کا شعور اتنا جامد تھا کہ عرفان کو انگیز نہیں کر سکتا ہے یا اپنے عقیدوں کے آہنی خول میں کٹر ملاؤں کی انتہائی عصبیت کے ساتھ اس طرح مقید تھا کہ اس موضوع پر قلم اٹھانے کی جسارت نہیں کر سکتا تھا۔ ہمارا صرف یہی کارنامہ نہیں ہے کہ ہم نے اس موضوع پر ادب پیدا کیا بلکہ ہماری تخلیقات تحریک کے ادب العالیہ کے انتخاب سے چشمک کرتی ہیں۔ اس سلسلے کی اہم بات یہ ہے کہ ہم نے اس موضوع کو جس طرح برتا ہے اس کا سلیقہ ہمارا ہے اور جدید ہے۔ ہم نے طبقات کے بجائے فرد کو اپنا موضوع بنایا یعنی دوسرے الفاظ میں ہم نے پرانے کابوسی بوسیدہ طبقوں اور فرموں کو توڑ دیا ہے اور فرد کے باطن میں جھانک کر انسانیت کا تماشہ دیکھا ہے۔

جہاں تک ہیئت کا سوال ہے تو افسانے میں ہیئت کے تجربوں کی ایسی کثرت جیسی شاعری میں نظر آسکتی ہے ممکن نہیں ہوتی۔ لیکن جیسی اور جتنی تبدیلیاں

کی جا سکتی تھیں وہ کبھی نہیں ہو سکیں۔ اس کے اسباب ہیں۔ جدید نسل نے جب ہوش سنبھالا تو اردو کو بن باس کا حکم دیا جا رہا تھا اور اردو بولنے والے سماجی وقار کھو رہے تھے۔ نتیجہ یہ ہوا کہ ہم اس تیاگ اور لگن سے روشناس نہ ہو سکے جو کسی زبان کی لطافتوں اور نزاکتوں کو خون میں شامل کر لینے کے لئے ضروری ہے۔ تاہم کچھ تجربے کئے گئے ہیں۔ بغیر پلاٹ کے کہانی بنی گئی ہے۔ نئی علامتوں کی جستجو میں اساطیری ادب کا مطالعہ کیا گیا ہے۔ صرف ڈائیلاگ میں کہانی لکھی گئی ہے۔ خود کلامی کی تکنیک کو اس طرح بھی برتا گیا ہے کہ مخاطب کے ڈائیلاگ ہمارے ذہن میں روشن ہونے لگتے ہیں۔ ظاہر ہے کہ یہ شعور کی رو کی تکنیک ہے جسے ترقی پسند ادب میں تلاش کیا جا سکتا ہے فرق صرف یہ ہے کہ اگلوں نے منھ کا مزہ بدلنے کے لئے شوق کیا تھا اور اب اپنے وجود کے جواز کے لئے استعمال کی جا رہی ہے۔ اسی تکنیک کا ایک اور رخ بھی ہے جس کی نظیر شاید ترقی پسند ادب میں نایاب ہے۔ یعنی دو کردار گفتگو کر رہے ہیں، ایک کردار جتنی دیر میں سوال کا جواب دیتا ہے اتنی ہی دیر میں اس کے حافظے میں جو کچھ بیدار ہوتا ہے اس کو قوسین میں لکھ دیا جاتا ہے لیکن یہ "جو کچھ" یا تو کہانی کی بکھری ہوئی کڑیوں کو جوڑتا ہے یا کہانی کو آگے بڑھاتا ہے۔

ڈاکٹر قمر رئیس

جدید اردو ناول

(تشکیل سے تعمیر تک)

مولانا محمد حسین آزاد جب قدیم اردو شاعری کا تذکرہ مکمل کر کے جدید اردو شاعری کا آغاز کر رہے تھے تو اردو میں ناول کی تاریخ کا پہلا باب کھل رہا تھا۔ اس طرح آج سے سو سال پہلے ہندوستان کی اجتماعی زندگی اور شعور کی خاموش سطح پر نئی لہروں کا ارتعاش شاعری میں جدیدیت اور اردو نثر میں ناول نگاری کے اولیں نقوش کا آغاز تھا۔ شمالی ہندوستان میں تجدید و اصلاح کی تحریکوں کا یہ دور پہلی جنگ عظیم تک اپنے انتہا پر پہنچ کر ذہن و فکر کے نئے دھاروں میں جذب ہو گیا۔ اس میں کوئی شک نہیں کہ اس دور کی شاعری نشاۃ ثانیہ کی تحریک اور اس سے وابستہ اصلاحی جوش کی ترجمان ، وطنیت کے جذباتی تصورات کی نقیب اور قومی زندگی اور مناظر فطرت کی منظوم عکاسی کا نمونہ ہے لیکن جہاں تک تخیلی اسلوب، داخلی مزاج اور فنی ہیئت کا تعلق ہے اس عہد کی جدید شاعری قدیم شاعری ہی کا تسلسل کہی جائے گی۔ اسی طرح اس دور کے وہ واقعیت پسندانہ قصے جو نذیر احمد، سرشار، شرر، رسوا اور ان کے مقلدین نے لکھے اصلاح معاشرت، تہذیب اخلاق اور تنقیح عقائد کا وسیلہ یا پھر غروب ہوتی ہوئی نوابی دور کی زندگی اور تہذیب کا مرقع اور مرثیہ بن گئے ہیں۔ یوں تو اردو میں واقعیت پسندانہ قصوں یا ناول کے اس تشکیلی دور کا آغاز قدیم جاگیردارانہ نظام زندگی کی شکست اور نئے صنعتی معاشرے کی آمد آمد کا فطری اور ناگزیر نتیجہ تھا لیکن چوں کہ ہندوستانی معاشرہ

کی یہ تبدیلی ملکی پیداواری وسائل کی اندرونی تبدیلی کا نہیں بلکہ برطانوی سامراج کے نئے اقتدار، اصلاحی تحریکوں کے اثرات اور ترقی یافتہ یوروپی معاشرے کی تمدنی برکتوں کے اوپری جذب واثر کا نتیجہ تھا اس لئے اس عبوری دور کے ناولوں میں قدیم اخلاقی کہانیوں، تمثیلی قصوں، داستانوں اور شعری اسالیب کے اثرات نمایاں حیثیت رکھتے ہیں۔ مرزا رسوا کے وہ معاشرتی ناول بھی جن میں انھوں نے عصری زندگی کو موضوع بنایا ہے اصلاح معاشرت اور اصلاح نفس کے اخلاقی اور غایتی رنگ اور رجحان کے آئینہ دار ہیں۔ لیکن اس مصلح اور عالم دین کی شخصیت میں جو حسن پرست فن کار، رند مشرب عاشق اور جدید و قدیم فلسفہ اور سائنسی علوم سے بہرہ ور انسان دوست دانش ور بیٹھا تھا۔ اس نے بعض نجی محرکات کے زیر اثر امراؤ جان ادا کے توسط سے اپنے ماضی اور اس کے تہذیبی عروج و زوال کے سرچشموں کو دریافت کیا اور اس طرح اردو کو ایک ایسا ناول دیا جو اس دور کے ناولوں میں ممتاز اور منفرد حیثیت رکھتا ہے۔ شرر نے بھی اپنے بعض تاریخی ناولوں میں قصہ کے منطقی ربط اور متوازن ترتیب کا سلیقہ دیا ہے لیکن مجموعی طور پر یہ دور تشکیلی دور ہی کہا جائے گا۔ پریم چند نے بھی پہلی جنگ عظیم تک انڈین سوشل ریفارم سیریز کے تحت 'ہم خرما و ہم ثواب' 'جلوۂ ایثار' 'کشنا' اور 'بازار حسن' کے نام سے جو ناول لکھے وہ ہندو قوم اور ہندوستانی معاشرت کی اصلاح کے جوش و ولولہ سے معمور ہیں۔

دراصل "گوشۂ عافیت" سے (جو پریم چند نے جنگ عظیم کے بعد ۱۹۲۰ میں مکمل کیا) اردو ناول کی تاریخ میں ایک نئے موڑ اور نئے دور کا آغاز ہوتا ہے۔ اس میں ہندوستانی معاشرہ کی بڑھتی ہوئی طبقاتی آویزش اور اس کے بنیادی مسائل کا احساس و شعور ناول کے فن کو ایک نیا روپ دیتا ہے اور ناول کو عام انسانی زندگی کا رزمیہ بنا دیتا ہے۔ اکتوبر انقلاب کی کامیابی

پہلی جنگ عظیم کا خاتمہ، برطانوی اقتدار کے خلاف بڑھتی ہوئی صف آرائی، جزوی صنعت کاری سے شہری زندگی کی ہماہمی، محنت کش طبقہ کی بیداری، متوسط طبقہ کی نمود اور مشرق و مغرب کی آویزش سے ہندوستانی معاشرہ جس نئے قالب میں ڈھل رہا تھا اور اس میں فرد کا کردار جتنا متحرک اور تہہ دار، برگشتہ اور بیزار ہوتا جا رہا تھا پریم چند کے ناول اسے سمجھنے کی سب سے زیادہ دیانت دارانہ اور سنجیدہ کوشش ہیں۔ یہ سعی پیہم 'گوشۂ عافیت' سے 'گئودان' تک ناول کے نئے امکانات اور نئی روایات کی تلاش و تعمیر میں صرف ہوتی نظر آتی ہیں۔ یہ ناول کی تشکیل کے بعد تعمیر کا دور رہے۔ نذیر احمد، رسوا اور سرشار نے فرد اور سماج کی آویزش اور عصری سماجی حقیقتوں پر زور دے کر ناول کا جو خاکہ بنایا تھا پریم چند نے اس میں رنگ بھرا۔ پریم چند کے ذہنی اور فنی ارتقا کے سلسلہ میں یہ بات اہم ہے کہ جیسے جیسے ہندوستانی سماج کے بدلتے ہوئے طبقاتی کردار کے بارے میں ان کی آگہی بڑھتی گئی ان کی تخلیقی فکر پر بھی جلا ہوتی گئی۔ جیسے جیسے مظلوم اور پامال طبقوں سے ان کی ہم دردی گہری ہوتی گئی فن پر بھی ان کی گرفت بڑھتی گئی ان کی تخئیلی قوت ان کے آدرشوں سے زیادہ سماجی اور تہذیبی حقائق پر اعتماد کرنے لگی۔ ان کے کردار زیادہ تہ دار دل چسپ اور مکمل ہوتے گئے۔ ابتدا میں وہ نذیر احمد کی طرح بعض مسائل کو لے کر ناول کا خاکہ تیار کرتے تھے بعد میں وہ اپنے گرد وپیش سے سورداس، نرملا اور ہوری جیسے اشخاص چن کر ناول کی تعمیر کرنے لگے۔ ان کی ذہنی تصویریں زیادہ روشن، ڈرامائی اور تاثر آفریں ہوتی گئیں۔ 'گئودان' کی فنی ساخت میں ایک کوہستانی عوامی گیت کا زیر و بم، سوز و درد اور دل میں ڈوب جانے والی دل کشی اور سادگی ہے اور یہ ناول ان کی فنی بصیرت کا نقطۂ عروج ہے۔

اس میں شک نہیں کہ پہلی جنگ عظیم سے ۱۹۳۶ تک اردو ناول نگاری کا دوسرا دور پریم چند کا دور کہا جائے گا۔ اس عہد میں ان کے ناول اس

فن کا بلند ترین معیار ہیں۔ اردو میں صرف پریم چند ہی ہیں جنھوں نے نذیر احمد سرشار اور رسوا کے ورثہ اور ان کی روایت کو سمجھا اور اسے اپنی سعی مسلسل سے آگے بڑھایا۔ ان کے دوسرے معاصرین مثلاً راشد الخیری، نیاز فتح پوری، مجنوں گورکھ پوری اور قاضی عبد الغفار کی کوششیں ناول کے اعلیٰ یا خوب تر معیاروں کی تلاش و تعمیر میں کوئی نمایاں حیثیت یا اہمیت نہیں رکھتیں۔ تخلیقی ادب میں ان کی اہمیت اور مقبولیت کے اسباب دوسرے ہیں۔

پریم چند کے بعد ناول میں جدید تر رجحانات کے ذکر سے پہلے اس حقیقت کی طرف اشارہ ضروری ہے کہ پریم چند کا نقطۂ نگاہ سائنسی نہیں تھا۔ ان کے ذہن کی تربیت اور تشکیل انیسویں صدی کی اصلاحی اور بیسویں صدی کے اوائل کی وطن پرستانہ تحریکوں کے آغوش میں ہوئی تھی۔ جاگیردارانہ اور زرعی نظام کی سیدھی سادی زندگی اور اقدار انھیں عزیز تھیں۔ وہ سائنسی فتوحات اور صنعتی ترقیوں سے خائف رہتے تھے اور کبھی کبھی بڑی حسرت سے ماضی کی طرف بھی مڑ کر دیکھ لیتے تھے۔ اس لیے آخر تک ان کا نقطۂ نگاہ تصور پرستی، روحانیت اور اخلاقی عناصر سے یک سر پاک نہیں ہو سکا اور جیسا کہ اکثر ناقدین نے کہا ہے وہ سائنسی اشتراکیت پر نہیں بلکہ انسان دوستی پر ایمان لائے تھے۔ ان کے سماجی اور سیاسی شعور میں متوسط طبقہ کی مفاہمت پرستی کا گہرا رنگ تھا۔ وہ زندگی کے تضادات اور سماجی مسائل کا حل سائنسی بصیرت سے نہیں اخلاقی زاویوں سے تلاش کرتے تھے۔ یہ ایک بڑی وجہ ہے کہ ان کے ناولوں میں حقیقت نگاری اور فنی تکمیل کا احساس ناتمام اور ناقص نظر آتا ہے۔

۱۹۳۶ کے بعد ادیبوں کی جس نئی پود نے ناول اور افسانے کو اظہار کا ذریعہ بنایا وہ پریم چند کے مقابلہ میں جدید تر ذہن، سائنسی فکر اور احساس تازہ کی مالک تھی۔ اس کے عرفان و آگہی کی بنیاد جدید سائنسی علوم تھے۔ اس کے پاس بشریت اور عقلیت کی نئی کسوٹی تھی۔ اس کے ذہن و شعور کی تعمیر

میں اگر ایک طرف مارکس اور اشتراکی سرمایۂ ادب، تھا تو دوسری طرف فرائڈ، ڈی۔ ایچ۔ لارنس، برنارڈشا اور جیمس جوائس جیسے مفکر اور ادیب تھے۔ ان کے نظریات اور ادب سے ہر ادیب نے اپنے کردار اور مزاج کی مناسبت سے استفادہ کیا۔ انھوں نے فرد اور سماج کے بدلتے ہوئے رشتے کو سمجھتے ہوئے سماجی عوامل کے ساتھ ساتھ فرد کے کردار اور اس کے تجربات پر زور دیا۔ اس طرح اردو ناول میں زندگی کے جدلیاتی شعور، تحلیل نفسی اور داخلی حقیقت نگاری کی ایک تازہ لہر پیدا ہوئی۔ پریم چند کے بعد شروع ہونے والا یہ دور گذشتہ تیس سال نے زمانے پر محیط ہے۔ لیکن اس درمیان ۱۹۵۰ کے آس پاس ادیبوں کی ایک نئی پود بھی اس کارواں میں شامل ہو گئی جو احساس و شعور کی ایک نئی سطح اور نئے زاویہ فکر کی نمائندہ ہونے کے باوجود اس سے الگ نہیں۔

اس تیس سالہ دور میں اردو ناول نے عصری زندگی اور بصیرت کی تفسیر و ترجمانی کرتے ہوئے جس طرح فن کے نئے امکانات کی جستجو اور نئی روایات کی تعمیر کی ہے اس کا مطالعہ ہی دراصل جدید اردو ناول کا مطالعہ ہے۔ آسانی کے خیال سے اس زمانے کو ۱۹۵۰ سے قبل اور اس کے بعد کے ادوار میں تقسیم کیا جا سکتا ہے۔

اس عہد میں حقیقت پسندانہ ادب کی کثیر اشاعت اور مقبولیت اس بات کا ثبوت ہے کہ فرد کی ذات اور زندگی زیادہ پیچیدہ، پر آشوب اور پرفسوں ہوتی جا رہی ہے اور اسی نسبت سے خارجی قوتوں سے اس کی آویزش بھی زیادہ شدید اور گہری ہو رہی ہے۔ اس عہد میں دانش و فکر، ادب و سیاست، تعلیم و تہذیب، غرض زندگی کے ہر شعبہ میں متوسط طبقہ نمایاں حصہ لے رہا تھا اور مختلف حالات میں اس کی نفسیات نت نئی صورت اختیار کر رہی تھی۔ پریم چند نے جب اسے سماجی اور سیاسی میدان عمل میں دیکھا تھا تو اس کی عملی قوت،

جرات و ہمت، حوصلہ مندی اور امید پروری پر ان کی نظر جم گئی تھی۔ اس دور کے ناول نگاروں نے اس نئے حالات میں ذرا قریب سے دیکھا تو اس کی داخلی کش مکش، محرومیوں، اعصابی ہیجان، روحانی کرب اور درد مندی نے انھیں شدت سے متاثر کیا۔ لیکن اس کی شکست خوردگی اور یاس و محرومی انفرادی ہو کر اجتماعی آویزش اور آشوب کی ساری فضا کو اپنے اندر سموئے ہوئے ہے۔ "لندن کی رات"، کا ہیرو نعیم ایک موقعہ پر سوچتا ہے: "انسان کی قسمت میں یہ جگر خراشی یہ کوفت آخر کیوں لکھی ہے۔ ہم کتنے بے بس ہیں۔ سب سے زیادہ تکلیف دہ روحانی مصیبت ہے جو ہمیں لاچار کر دے جو ہمارے جذبات کو اتنا الجھا دے کہ پھر ان کا سلجھنا مشکل نہیں بلکہ ناممکن ہو جائے۔" سجاد ظہیر کے اس ناولٹ کے بیش تر کردار اسی روحانی اذیت اور باطنی کش مکش سے دوچار ہیں۔ نعیم، اعظم راؤ، احسان، ہیرن سب اسی کرب ناک جذباتی کش مکش کا نمونہ ہیں جو اس دور میں تعلیم یافتہ اور متوسط طبقہ کے ہندوستانی نوجوان کا مقدر تھی۔ عشق مے نوشی اور یار باشی سے بھی ان کے زخموں اور دکھوں کا مداوا نہیں ہوتا۔ وہ سب اپنے ملک کی غلامی، افلاس، ذلت اور کروڑوں ہم وطنوں کی مظلومی کے بارے میں سوچتے ہیں اور دکھی ہو جاتے ہیں۔ ان کا مادی وجود لندن میں اور معنوی وجود ہندوستان میں ہے۔ سجاد ظہیر نے پہلی بار اس ناولٹ میں شعور کی رو کی تکنیک کو جزوی طور پر لیکن کام یابی اور تخلیقی مہارت سے برتا ہے۔ اس میں داخلی تصویر کشی اور تلازمۂ خیال کے بست و کشاد کے فن کار اور شعور سے کرداروں کو اچھوتے زندہ پیکر دیئے گئے ہیں۔ اس طرح یہ ناول بھی اپنی تکنیک، نقطۂ نگاہ اور ذہنی ساخت کے اعتبار سے جدید امکانات کی بشارت ثابت ہوا۔ یہ صرف چند نوجوانوں کی حکایت شب نہیں بلکہ ہندوستان کی ذہنی تاریخ کا ایک جز اور زندہ سماجی حقیقتوں کا مرقع بن گیا ہے۔ اس کی تکنیک اس لحاظ سے بھی اچھوتی ہے کہ ناول کا ہر کردار پلاٹ کی تشکیل میں اساسی

اہمیت رکھتا ہے۔ ان کے نظریاتی اختلافات اور انفرادی فکر و عمل اور ردِ عمل کی ترکیب و ہم آہنگی سے جو جذباتی فضا بنتی، جو ذہنی روشنی ابھرتی اور سماجی معنویت پیدا ہوتی ہے وہی ناول کا پلاٹ اور ناول نگار کا مقصود نظر ہے۔

کچھ عرصہ بعد قرۃ العین حیدر نے اسی تکنیک کو اپنے ناول "میرے بھی صنم خانے" میں زیادہ انہماک جزرسی اور کامیابی سے برتا اور پیش کیا۔ اس کا موضوع برطانوی عہد میں اودھ کے جاگیر دار طبقہ کا تہذیبی زوال اور اس کی موت کا المیہ ہے۔ اس طرح موضوع کی حد تک یہ ناول پریم چند کی روایت سے گریز لیکن سرشار اور رسوا کی روایت کی تجدید کا مظہر ہے۔ ان کا موضوع بھی نوابی دور کی لکھنوی تہذیب کا زوال رہا ہے۔ فرق صرف اتنا ہے کہ "میرے بھی صنم خانے" میں نوابین کے محل سراؤں، خانم کے نگار خانے اور چوک کی جگہ غفران منزل، لالہ رخ، دل کشا کلب اور حضرت گنج نے لے لی ہے۔ دوسرے یہ کہ رسوا اور سرشار نے نسبتاً غیر جذباتی ہو کر اس طبقہ کی زندگی کو تاریخی اور سماجی حقائق کے پس منظر میں دیکھنے کی کوشش کی ہے جب کہ قرۃ العین کے یہاں صورت حال برعکس ہے۔ تاہم تقسیم ہند کے سانحہ تک پہنچتے پہنچتے ایسا معلوم ہوتا ہے جیسے قرۃ العین کے جذباتی اور فکری دھارے نے ایک کروٹ بدلی ہے۔ مشترکہ قومیت، مشترکہ کلچر کی بقا اور قومی آزادی کے جو خواب وہ دیکھ رہی تھیں ان کی شکست کا کرب بیجو کی موت کے مرثیہ میں پوری شدت سے ابھر آیا ہے۔ پھر آخر میں دہلی سے رخشی کی واپسی اور غفران منزل میں قائم دفتر کے سنتری کا اسے روک کر یہ کہنا کہ "شری متی جی مہیلاؤں کے ری سٹلمنٹ کا دفتر امین آباد میں کھلا ہوا ہے" نہ صرف یہ کہ تعلقدار طبقہ کی نزاعی ہچکی کا منظر ہے بلکہ یہ ناول ایک تمثیلی رنگ میں ہندوستانی مسلمانوں کا المیہ بھی بن جاتا ہے جو گویا اپنے ہی وطن میں مہاجر ہو جاتے ہیں۔

یہ ناول ایک شاعرانہ تخیل اور اچھوتی تکنیک کا بے مثل کرشمہ ہے۔

مغرب میں شعور کی رو کا دبستان ناول میں سماجی حقیقت نگاری کے خلاف ردعمل اور اس احساس کا نتیجہ ہے کہ سماجی حقیقت نگاری (جسے وہ غلطی سے نقل IMITATION کہتے ہیں) ناول میں انسانی زندگی کے ناقص سطحی اور محدود تجربات کا احاطہ کرتی ہے۔ خارجی اور سماجی زندگی اتنی گنجان وسیع وعریض اور بے ہنگم ہے کہ اس طرح ناول میں اس کا احاطہ ممکن ہی نہیں۔ زندگی، بہ قول ورجینا ولف، روشنی کا ایک ایسا ہالہ، ایک ایسا نیم شفاف ملفوف ہے جو شعور کے آغاز سے انجام تک ہم پر محیط رہتا ہے اس لیے اس کا خیال ہے کہ اس تغیر پذیر انجان روح کی خواب گوں فضا کو، خواہ وہ کتنی ہی نازک اور تہ دار ہو ناول میں اس طرح پیش کرنا کہ اجنبی اور خارجی عناصر کم سے کم راہ پائیں ناول نگار کا حقیقی منصب ہے۔ اس زندگی کو صرف شعور کی رو اور تلازمۂ خیال کی آزادی کے ذریعہ ہی گرفت میں لایا جاسکتا ہے۔ دوسرا معاون طریقہ یہ ہے کہ اس زندگی کی مصوری میں داخلی حقیقت نگاری کے ساتھ ساتھ علامتی اسلوب اظہار اختیار کیا جائے تاکہ باطنی وجود کے ابھرتے تجربات اور فکر و خیال کی زیادہ سے زیادہ تہیں کھل سکیں۔ اس دبستان کے مطابق ناول میں مختلف اور متعدد ذہنوں کو یک جائی اور وحدت میں پیش کرنا بھی ضروری ہے اور یہ اسی وقت ممکن ہے جب وہ منطقی استدلال سے محروم ہوں۔ استدلال ہمیں گھڑیوں کے شکنجے میں جکڑ دیتا ہے جب کہ شعور کی فطری رو ہمیں ابدی بنا دیتی ہے اور ازل سے ابد تک بہتے ہوئے وقت کے دھارے میں انسانی روح وحدت کا شفاف پیکر اختیار کر لیتی ہے۔

یہ تکنیک اور اس کے پیچھے وقت کے تسلسل، سماجی حقیقتوں اور منطقی مطالعہ کی نفی اور انسانی وجود کی ٹریجڈی کے جو تلازمات اور تصورات ہیں قرۃ العین نے ان سے بھی استفادہ کیا ہے۔ ان کے اکثر کرداروں کے باطنی اور ذہنی تجربات میں بلا کی یک سانیت ہے۔ وہ ایک ہی آواز اور انداز میں باتیں کرتے

ہیں ان کی لمحاتی اور جذباتی زندگی ایک سی ہے اور وہ زندگی بڑی سطحی حقیر بے معنی لیکن معصوم ہے۔ ناول کے پہلے حصہ میں اکثر یہ صدا سنائی دیتی ہے۔

"یہ دنیا بڑی اچھی جگہ ہے۔ بڑی خوب صورت ہے۔ لوگ کتنے سوئیٹ ہیں۔ ہر شے حسین ہے۔ موسم اتنا پیارا ہے۔ آسمان پر دھنک نکلی ہے۔ اتنا اچھا لگ رہا ہے۔"

لیکن ناول کے دوسرے حصہ میں ساحل دھنسنے لگتے ہیں۔ کرواہاراج کی کشتی ہلکورے کھاتی ہے اور اجتماعی زندگی کے بھونچالوں سے غفران منزل کا آئینہ خانہ کانپنے لگتا ہے تو رات کا سناٹا گہرا ہو جاتا ہے۔ ہوائیں روتی ہیں۔ طوفانی بادل گرجتے ہیں اور اندھیرا بڑھنے لگتا ہے۔ یہ علامتیں بار بار آتی ہیں۔

"ارے اس اندھیرے کے اس پار کیا ہے۔ مجھے ایک مشعل لا دو تاکہ میں اندھیارے کی وادیوں میں قدم رکھ سکوں۔" ص ۲۷۹

"اس دل کش جگمگاتی زندگی کے سارے الورن ختم ہو گئے دل اس تاریکی میں بالکل ڈوبتا جا رہا ہے۔" ص ۳۰۹

یہ اندھیارا گہرا ہوتا جاتا ہے یہاں تک کہ جب منزل لیلیٰ (لیل رات کی علامت) آتی ہے تو خاک و خون اور ہلاکت کے ہولناک طوفان میں آبگینہ کی طرح چمکتی ہوئی اس نازک شفاف زندگی کا شیرازہ اس طرح بکھرتا ہے کہ نشان بھی باقی نہیں رہتا۔

ناول کے آخری حصہ میں جہاں سماجی حقائق کی تلخیوں اور سیاسی حالات کی سنگینی کا لمس ہے شعور کی رو دھیمی ہو جاتی ہے لیکن دل کش استعاروں ، تمثالوں اور ابھرتے رموز و علائم میں سانس لیتی ہوئی خیال انگیز زبان قاری کو شدت سے متاثر کرتی ہے۔ اس لئے کہ وہ انسانی ذہن پر پڑنے والے اجتماعی تغیرات کے پراسرار، نازک اور بے نام انعکاسات کو نام دیتی ہے۔ اس پرفسوں لطیف اشاراتی زبان کی وجہ سے ناول کا تصور ایک مکمل اور موثر نظم کی طرح ذہن میں

آتا ہے۔ کرداہاراج کے کنور صاحب کی موت کا منظر، جب آفتاب خانقاہ کی میناروں تک پہنچ چکا تھا زوال کا وقت تھا۔ دھوپ ڈھلنے والی والی تھی۔ ۔۔۔کھڑکیوں کے رنگ برنگ شیشوں میں سے چھنتی ہوئی دھوپ (دیوانخانے کے) گرد آلود فرنیچر پر پڑ رہی تھی۔ اور اس کی کرنوں کی زد میں آکر اڑتے ہوئے ذرے کندن کی طرح دمک رہے تھے۔۔۔۔ حویلی کے سارے کمرے سائیں سائیں کر رہے تھے۔ کنور صاحب اپنی محبوب کتاب "قانون شیخ" اٹھا کر اس کی ورق گردانی کرنے کی کوشش کرتے ہیں لیکن وہ ان کے ہاتھ سے چھوٹ کر گر جاتی ہے اور وہ دیوار کی طرف کروٹ بدل کر ابدی نیند سو جاتے ہیں۔ یہاں الفاظ محض بیان حقیقت نہیں۔ تخلیقی استعمال سے ان کی کئی معنوی تہیں کھلتی ہیں اور نثر شعری اوصاف و عناصر کا نمونہ بن جاتی ہے۔

قرۃ العین کا یہ تجربہ اور اس کے بعد 'سفینۂ غم دل' اور 'آگ کے دریا' کی صورت میں اس کی توسیع و تکمیل اردو ناول کی تاریخ میں جدت اور تکمیل فن کے احساس کا ایک شاداب جزیرہ ہے۔

قرۃ العین کی شدت احساس اکثر رومانی لباس میں جلوہ گر ہوتی ہے۔ ان کے کردار تخیل پرستانہ آرزومندی کا پیکر ہیں۔ ان کی روح کی الم ناکی، تنہائی اور خودنگاہی بھی رومانی تخیل کی دین ہے۔ رومانیت کی یہ رنگین موج اس دور میں عصمت چغتائی، کرشن چندر اور عزیز احمد کے ناولوں میں بھی نظر آتی ہے اور ایسا معلوم ہوتا ہے جیسے پریم چند کی تصور پرستی نے ان کے یہاں رومانیت کی جگہ لے لی ہے۔ تاہم اس میں کوئی شک نہیں کہ ان کے اجتماعی شعور اور نفسیاتی بصیرت نے فنی دل کشی اور ٹکنیک کے اعتبار سے اردو ناول کو پریم چند سے آگے کی راہیں دکھائیں۔

اس دور میں اگرچہ ناول کے مقابلہ میں افسانہ کو زیادہ فروغ ہوا لیکن ناول میں بھی ایک نئی انسان دوستی اور تخیل نفسی کے رجحان نے

فنی تکمیل کے نئے امکانات پیدا کئے۔ عصمت کا 'ضدی، اور 'ٹیڑھی لکیر' کرشن چندر کا 'شکست'، اور عزیز احمد کا 'گریز'، اور 'ایسی بلندی ایسی پستی' اس دور کے نمائندہ ناول کہے جا سکتے ہیں۔

عصمت نے ایک چونکا دینے والی جرأت، بصیرت اور بے باکی سے متوسط طبقہ کی صعوبتوں، آلودگیوں اس کی نفسیات اور مسائل کو اپنا موضوع بنایا۔ عشق اور جنسی زندگی کے بارے میں پریم چند کا نقطۂ نظر آخر تک ان کے اخلاقی آدرشوں کی گرفت سے آزاد نہ ہو سکا۔ وہ جبلی اور جنسی محرومیوں کے نتیجہ میں فرد کی ذات اور زندگی میں پیدا ہونے والی جذباتی اور ذہنی کجیوں کو نہ دیکھ سکے۔ عصمت اور عزیز احمد نے اس پہلو پر زور دیا۔ تاہم عصمت نے ایک لحظہ کے لئے بھی سماجی عوامل کو نظر انداز نہیں کیا۔ اس لئے ان کے فن میں صحت مند توازن ملتا ہے۔ حال ہی میں ایک روسی خاتون کے نام عصمت نے اپنے ایک خط میں لکھا ہے ـــــ "ٹیڑھی لکیر، میں نے عام زندگی سے متاثر ہو کر لکھی تھی۔ اس کے تمام کردار زندہ ہیں۔ اپنے اور اپنے دوستوں کے خاندان ہیں۔ میں نے سائیکالوجی پر بہت سی کتابیں پڑھیں۔ ان سے میں نے شمن کے کردار کا نفسیاتی تجزیہ کرتے وقت مدد ضرور لی مگر فرائڈ کے اصول کے بالکل الٹ لکھا ہے۔ فرائڈ کہتا ہے کہ ہمارا ہر فعل جنسی تحریک سے ہوتا ہے۔ مگر میں نے یہ ظاہر کیا ہے کہ جنس اپنی جگہ ہے مگر ماحول کا اثر سب سے زیادہ ہوتا ہے ـــــ" اور عصمت کا یہ دعویٰ صحیح ہے۔ ضدی اور ٹیڑھی لکیر دونوں کے کرداروں کا مطالعہ اسی متوازن نقطۂ نظر کا ثبوت ہے۔ اگرچہ "ضدی" میں رومانی عناصر نے حقیقت نگاری کے معیار کو مجروح کیا ہے خصوصاً آخر میں جب ہیروئن اشا چتا سجا کر اور پورن کی لاش کو گود میں لے کر ستی ہو جاتی ہے تو ان کا بلاخیز عشق ایک مثالی اور ماورائی حیثیت اختیار کر لیتا ہے تاہم اس المیہ کی ذمہ دار متوسط طبقہ کی روایت پرستی، جھوٹی عزت اور مجہول

خاندانی وقار ہی قرار پاتا ہے۔ "ٹیڑھی لکیر" کا فنی اسلوب سوانحی ہے۔ مرزا رسوا کا ناول "امراؤ جان ادا"، اور پریم چند کا "نرملا"، بھی اسی انداز کے ناول ہیں لیکن عصمت کا ناول ان سے اس لئے مختلف ہے کہ وہ نفسیاتی تجزیہ کی بنیاد پر شمن کے کردار کی تعمیر کرتی ہیں۔ فرد کی ذات ایک کائنات ہے۔ اس کی سیرت جامد نہیں بلکہ ایک تغیر پذیر، متحرک اور سیال وجود ہے جو حالات و موثرات کے سانچوں میں نت نئے قالب اختیار کرتا رہتا ہے۔ اس کی صورت گری میں کتنے ہی پیچیدہ اور پر اسرار محرکات کارفرما ہوتے ہیں۔ اس کے عمل اور ردعمل، خواہشوں اور فیصلوں میں کتنے معلوم اور نامعلوم عوامل کام کرتے ہیں؛ اس حقیقت کا احساس پہلی بار عصمت کے ناول "ٹیڑھی لکیر" میں ہوتا ہے۔ ہر لحظہ ارتقا پذیر شمن کے کردار کی عکاسی میں عصمت گرد و پیش کی آویزش اور سماجی اثرات کو نظر انداز نہیں کرتیں۔ شمن کا جذباتی اور ذہنی سفر متوسط طبقہ کی جس گھناؤنی گھریلو فضا اور پیچیدہ سماجی راستوں میں ہوتا ہے عصمت اس کی طرف بلیغ اور معنی خیز اشارے کرتی ہیں۔ اور معلوم ہوتا ہے کہ بیسویں صدی کی پانچویں دہائی میں اپنی دنیا آپ بنانے والی ایک مسلمان لڑکی کس طرح کی داخلی اور خارجی ترغیبات اور طاقتوں سے نبرد آزما ہوتی ہے۔ اس کی کج رفتاری میں ماضی اور حال، فرد اور سماج، خواب اور حقیقت اور تخریب و تعمیر کی جو کشمکش عصمت نے دکھائی ہے وہ فن پر ان کی قدرت کا ثبوت ہے۔ یہ بھی سچ ہے کہ عصمت نے گھریلو معاشرت کی مصوری کے لئے نہ صرف یہ کہ اردو ناول کے ذخیرۂ الفاظ میں اضافہ کیا بلکہ بول چال کی گھریلو زبان کو اپنا کر انھوں نے ناول کا دامن عام لیکن اچھوتے تجربات سے بھر دیا اور اس طرح اپنے کرداروں میں زندگی کی روح دوڑا دی۔

حقیقت نگاری میں رومانیت کی جو چاشنی "ضدی" میں تھی کرشن چندر

کے ناول "شکست" میں وہ زیادہ روشن اور رچی ہوئی صورت میں ملتی ہے۔ عزیز احمد نے اسے اردو کا بہترین ناول قرار دیا تھا اور ڈاکٹر احسن فاروقی اسے ناول لکھنے کی کوشش میں مصنف کی کھلی شکست سے تعبیر کرتے ہیں۔ دونو رائیں دراصل دو انتہائیں ہیں۔ کرشن چندر نے فطرت کے بیکراں حسن کے آغوش میں جو انسانی نقش ابھارے ہیں ان کے گرد رنگینی کا ایک ہالہ ضرور ہے لیکن وہ سب فریادی ہیں۔ اذیت، جراحت اور شکست و محرومی ان کا مقدر ہے۔ ان کے معصوم خواب، مہاجنی تمدن اور توہمات کے آسیبی شکنجے میں گھٹ گھٹ کر دم توڑ دیتے ہیں۔ شیام، ونتی، چھایا، موہن سنگھ، چندرا سب کی روحیں زخم خوردہ ہیں۔ سب جینے کی آرزو میں موت سے دست و گریباں ہیں۔ اس میں شک نہیں کہ عشق و محبت کی واردات اور مناظر فطرت کی محاکاتی مصوری میں کرشن چندر بے مثل تخیلی قوت اور قدرت کا مظاہرہ کرتے ہیں لیکن ناول کا فن جس سنجیدہ انہماک اور زندگی کے بارے میں جس فلسفیانہ رویے کا مطالبہ کرتا ہے کرشن چندر اسے پورا نہیں کرتے۔ ان کی جذباتیت اور خیال پرستی کرداروں کو ایک حقیقی اور بشری وجود دینے اور سماجی آویزش کی موثر نقش گری میں اکثر مانع ہوتی ہے۔ ایسا نہیں ہے کہ ان کی رومانیت الخطاطی یا ماورائی کوائف سے مملو ہو لیکن ایسا بھی نہیں ہے کہ ان کے کردار عصری زندگی کے تہ در تہ حقائق اور نفسیاتی الجھنوں کو گیرائی اور گہرائی سے بے نقاب کر سکے ہوں۔ پھر یہ بات بھی سمجھ میں نہیں آتی کہ محنت کش عوام کی زندگی کے خشک، بے رنگ اور تلخ حقائق سے دل چسپی لینے والا ان کے مسائل پر غور و فکر کرنے والا ادیب ایسی رنگین زبان کس طرح لکھ سکتا ہے؟ بہرحال قرۃ العین کے ناول کی طرح شکست بھی اس دور میں حقیقت اور رومان کی آمیزش کے اعتبار سے ایک نیا تجربہ تھا اور یہی اس کی مقبولیت کا سبب ہے۔

اس دور میں عزیز احمد کے ناول اردو میں نئے امکانات، نئی حقیقتوں کی ترجمانی اور نئے فنی شعور کے اظہار کا نمونہ ہیں۔ عزیز احمد نے مواد اور موضوع کی حسن کارانہ ترکیب اور پیش کش میں جس سلیقہ سے کام لیا اس نے اردو ناول کو تکنیکی تکمیل کے نئے معیار دیئے۔ انھوں نے شہر کی پیچیدہ طبقاتی زندگی سے جذباتی اور ذہنی انتشار، مغربی اور مشرقی تہذیب کے تصادم اور متوسط طبقہ کی بدلتی ہوئی نفسیات کو بڑی بے باکی اور ژرف نگاہی سے پیش کیا۔ "گریز" اور "ایسی بلندی ایسی پستی" میں نعیم اور سلطان حسین کے کردار اس طبقہ کی ذہنی اور جذباتی الجھنوں کی مکمل اور جان دار تصویریں ہیں۔ عزیز احمد کے کردار ایک آزاد فضا میں سانس لیتے اور ہر سمت میں حرکت کرتے نظر آتے ہیں۔ ان کی آلودگیوں اور لغزشوں پر وہ پردہ نہیں ڈالتے۔ تاہم یہ احساس ضرور ہوتا ہے کہ انھوں نے متوسط طبقہ کو امرا اور جاگیردار طبقہ کی مغرب زدہ اور عشق پرستانہ زندگی سے اس کے رابطوں کی فضا میں پیش کرنے پر اصرار کیا ہے۔ اور اس طرح متوسط طبقہ کے ان ہی پہلوؤں پر زور دیا ہے جو الخطاطی، مریضانہ اور تعیش پسندانہ ذہنیت کو سامنے لاتے ہیں۔ محنت کش طبقہ کی زندگی اور اس کے مفادات سے اس کا تعلق عزیز احمد کی نظروں سے اوجھل رہا۔ اس لئے ان کے ناول تکنیک کے اعتبار سے تکمیل کی طرف قدم بڑھانے کے باوصف یک رخے اور ناقص ہیں۔ وہ برطانوی عہد کی پیچیدہ سماجی زندگی کی وسعت اور گہرائی کا پورا احاطہ نہیں کر پاتے۔

اب تک ۱۹۵۰ سے قبل کے اردو ناول میں جدید امکانات کی طرف اشارہ کیا گیا ہے۔ گذشتہ پندرہ سال کا زمانہ اردو میں ناول کے فروغ اور مقبولیت کا زمانہ ہے۔ اس دور کے قارئین نے افسانے سے زیادہ ناول کا مطالعہ کیا اور ناول اس عہد کی سب سے نمایندہ صنف بن گیا۔ لیکن یہ

بھی سچ ہے کہ اس مدت میں کثیر تعداد میں جو ناول لکھے گئے وہ قدیم رنگ کے اصلاحی، اخلاقی، تاریخی، رومانی اور اسراری ناولوں کے دائرے میں آتے ہیں۔ جن مستند ادیبوں نے اس دور میں سماجی زندگی کے حقائق کو سنجیدہ فکر کے ساتھ اپنا موضوع بنایا ان میں علی عباس حسینی، دیوندر ستیارتھی، اے حمید ہنس راج رہبر، مہندر ناتھ، رضیہ سجاد ظہیر، صالحہ عابد حسین اور منظر سلیم کے بعض ناول قابل قدر کوششوں میں شمار ہوں گے۔ لیکن وہ بھی اپنی تخلیقات کو فن اور زندگی کے جدید تر تقاضوں سے ہم آہنگ بنانے اور ناول کی اس فنی سطح کو بلند کرنے میں کامیاب نہ ہو سکے جہاں اسے پریم چند، قرۃ العین، عصمت، کرشن چندر اور عزیز احمد نے پہنچا دیا تھا۔ واقعہ یہ ہے کہ اس پندرہ سالہ دور میں کرشن چندر اور عصمت کے ناول بھی ان کے فن کے زوال کا مظہر ہیں۔ عصمت دراصل متوسط طبقہ کے اسی ماحول اور گھریلو معاشرت کی عکاسی میں کامیاب ہوتی ہیں جسے انھوں نے بچپن سے جوانی تک اپنی آنکھوں سے دیکھا ہے۔ اس کے بعد امرا اور اعلیٰ طبقہ کی زندگی کو موضوع بنا کر ان کا قلم بے جان ہو جاتا ہے۔ "معصومہ" میں ان کا سماجی اور طبقاتی شعور زیادہ بیدار اور برہم سہی لیکن "ٹیڑھی لکیر" کے مقابلہ میں یہ ایک ادنیٰ درجہ کی تخلیق ہی قرار پائے گا۔ اسی طرح کرشن چندر کی بہترین تخلیقی صلاحیت افسانوں، انشائیوں اور رمزیوں میں ہی نمایاں ہوتی ہے۔ ان کے اس دور کے ناولوں میں بھی جذبہ و تخیل کی فراوانی اور اظہار و بیان کی شاعرانہ رنگینی نمایاں ہے۔ ابتدا میں جب انھوں نے "طوفان کی کلیاں" اور "جب کھیت جاگے" جیسے ناول لکھے تو احساس ہوا کہ شاید ان کا فن رومانی تخیل کی گرفت سے آزاد ہو کر ناول میں سماجی حقیقت نگاری کے بے پایاں امکانات کو فروغ دے اور پریم چند کی طرح ہندوستانی دیہات کے مرقعے پیش کرے۔ لیکن یہ خیال خام ثابت ہوا۔ "جب کھیت جاگے" تکنیک کی ندرت کے اعتبار سے بے شک اچھوتا ناول ہے۔ اس میں تلنگانہ

کے انقلابی کسان راگھو رائے کی روداد حیات جیل کی ایک رات میں اس کی یادوں کے سہارے مرتب کی گئی ہے۔ یہاں مواد کو حسن و سلیقہ سے پیش کرنے میں ان کی تخیلی قوت نے کسی حد تک توازن سے بھی کام لیا ہے لیکن "طوفان کی کلیاں" میں جو کشمیر کے ڈوگرہ شاہی مظالم کی سرگذشت ہے رومان اور حقیقت کا وہ حسن کارانہ امتزاج اور کردار نگاری کا وہ اعلیٰ معیار بھی برقرار نہ رہ سکا جو "شکست" میں نظر آیا تھا۔ اس کے بعد کے ناولوں 'ایک وائلن سمندر کے کنارے'، 'ایک عورت ہزار دیوانے'، 'برف کے پھول' اور 'زرگاؤں کی رانی' وغیرہ میں یہ معیار اور بھی پست ہوتا گیا یہاں تک کہ 'درد کی نہر' جیسے حقیقت پسندانہ ناول میں بھی فلمی کہانی جیسے ملوڈرامائی واقعات قاری کو بے مزہ کر دیتے ہیں "میری یادوں کے چنار" میں بے شک انھوں نے موضوع اور ٹکنیک کا ایک تجربہ کیا ہے جو ڈائری سے مشابہ ہے۔ اس کا ہر باب بچپن کے کسی ایک واقعہ کے موثر سماجی اور نفسیاتی تجزیہ پر ختم ہوتا ہے۔ ہر باب میں نئے کردار آتے ہیں اور برطانوی عہد کی سماجی زندگی تضاد و تصادم کے کسی نہ کسی گوشہ کو منور کر جاتے ہیں۔ لیکن اسے ناول کیوں کہا جائے۔ ہر باب اپنے تاثر کی نوعیت کے اعتبار سے ایک الگ اور آزاد کہانی ہے۔ یہ ناول بھی اس حقیقت کا ثبوت ہے کہ کرشن چندر ناول کے بجائے افسانہ کی تعمیری ضرورتوں اور ٹکنیک پر قدرت رکھتے ہیں۔ وہ پوری زندگی پر نظر رکھنے کے باوصف اس کے کسی ایک رخ، ایک پہلو یا ایک واقعہ کو ہی موثر ڈھنگ سے پیش کر سکتے ہیں۔ کارزار حیات میں وہ ایک بلندی سے صفوں کو ضرور دیکھتے ہیں لیکن گوریلہ سپاہی کی طرح کسی شاداب پہاڑی کے دامن میں چھپ کر اکا دکا آنے والے سپاہی پر ہی وار کر سکتے ہیں۔

اس مدت میں چند ایسے ناول بھی لکھے گئے جو اس یاس انگیز فضا میں امید کی نئی شمعیں روشن کرتے ہیں اور اردو ناول کے ارتقا میں تکمیل فن کے نئے

معیار دیتے ہیں۔ یہ ناول ہیں "آگ کا دریا" "خدا کی بستی"، "آنگن"، "اداس نسلیں" اور نسبتاً مختصر ناولوں میں "ایک چادر میلی سی" اور "شب گزیدہ"۔ گذشتہ دس سال کی یہ فصل کچھلی کئی فصلوں پر بھاری ہے۔ ان ناول نگاروں نے مغرب کی تقلید یا خوشہ چینی سے نہیں بلکہ اپنے تجربات اپنی بصیرت اور اپنی ہی فنی روایات کے تخلیقی احساس سے اردو ناول کی فنی سطح کو بلند کیا ہے۔

خدا کی بستی کے علاوہ ان تمام ناولوں میں یہ بات مشترک ہے کہ آزادی سے قبل کے مشترکہ ہندوستان یا تقسیم کے فوراً بعد کی زندگی کو موضوع بنایا گیا ہے۔ ناول میں ماضی یا ماضی قریب کی زندگی کے مطالعہ میں یہ بات اہم ہوتی ہے کہ ناول نگار نے اس عہد کی کن قوتوں کو نظر انداز کیا، رد کیا، اپنایا یا کن پر زور دیا ہے۔ ان ناولوں میں فرقہ واریت یا مذہب و ملت کے نام پر ابھرنے والی عوام دشمن طاقتوں کو یا تو نظر انداز کیا گیا ہے یا انھیں سختی سے رد کیا گیا ہے۔ ان میں اس عہد کی سیاسی چیرہ دستیوں، معاشی جبر و استحصال اور قدامت پرستانہ عناصر کو بے نقاب کیا گیا ہے۔ اس کے ساتھ ہی ہر ناول نگار نے آزادی، اتحاد، اخوت اور عوام دوستی کی قوتوں اور قدروں پر پوری شدت سے زور دیا ہے۔ ان میں متوسط طبقہ کی نمائش پسندی، ضعیف الاعتقادی اور ہندوستانی معاشرے کے قدامت پسندانہ توہمات اور تعصبات پر کاری ضرب لگائی ہے۔

آگ کا دریا قرۃ العین کے اسی تصور اور اسی تکنیک کی نیم تاریکی نیم فلسفیانہ پیش کش ہے جو ان کے پہلے ناول کا خاصہ ہے۔ اس فرق کے ساتھ کہ یہاں انھوں نے یہاں ہندوستان کی ڈھائی ہزار سالہ تہذیبی تسلسل کی بازیافت میں عوامی قوتوں اور عام سماجی حقیقتوں کو نظر انداز نہیں کیا۔ تقسیم کے بعد والے حصہ میں متحدہ قومیت، عوامی آزادی اور اشتراکی جمہوریت کے بارے میں کمال، چمپا، احمد اور دوسرے کرداروں کے خوابوں کا طلسم جس طرح ٹوٹتا ہے اس کے بیان میں قرۃ العین کا دل دکھ، دردمندی اور انسان دوستی کے جذبات سے معمور نظر

آتا ہے۔ اس ناول میں انھوں نے وقت کے بہاؤ۔ آواگون یا شعور کی رو کے تصورات سے کام لے کر زندگی کی ابھرتی پھیلتی اور ڈوبتی لہروں کو جیتے جاگتے کرداروں کی شکل میں جس تخلیقی ہنر سے پیش کیا ہے وہ اردو میں فن کے ایک اچھوتے اور بے مثل کارنامے کی حیثیت رکھتا ہے۔ ناول کی فنی وضع اور ٹکنیک میں ایسی ندرت اور نیرنگی ہے کہ تنقید کی روایتی اصطلاحوں کی قبا اس پر تنگ نظر آتی ہے۔ ابتدائی پچیس ابواب کے مطالعہ سے محسوس ہوتا ہے کہ ناول دراصل قدیم ہندوستان کے مختلف فکری دبستانوں کی تاریخ ہے اور گوتم ہری شنکر اور کمال اپنے خالق کے وسیع علم و آگہی کے سعید ترجمان ہیں۔ دوسرے حصہ میں تاریخی حقائق اور سماجی عوامل اہمیت اختیار کر لیتے ہیں۔ اب عمل کی رفتار تیز ہوتی ہے۔ ہر سطح پر تصادم بڑھتا ہے اور کردار مصنف کے گنجینۂ علم سے کسی قدر آزاد ہو کر اپنی بشری تکمیل کے خواہاں نظر آتے ہیں۔ تیسرے حصہ کا مرکز عمل لکھنؤ ہے جو اٹھاون ابواب تک پھیلا ہوا ہے۔ یہاں ناول نگار کے ذاتی تجربات، مشاہدات اور ذہنی روابط اس کے تخیلی نقوش کو زیادہ تابناک اور جاندار بنا دیتے ہیں۔ صرف چمپا باجی، گوتم، کمال اور ہری شنکر ہی نہیں عامر رضا، تہمینہ طلعت اور نرملا بھی تاریخ و تخیل کے دھندلکوں سے نکل کر حقیقت اور احساس و عمل کی روشنی میں آنے لگتے ہیں اور ایک عام قاری ان کے تجربات اور دکھ سکھ سے متاثر ہوئے بغیر نہیں رہتا۔ ناول کا ارتقا ناول یا کہانی کی روایتی منطق کے بجائے شاعرانہ اور ڈرامائی منطق کا تابع ہے۔ یعنی اس میں عمل کے بجائے ردعمل، تجزیہ کی جگہ تاثر، روانی کے بجائے تموج اور بیان واقعہ کے بجائے رمزی اظہار کو اہمیت حاصل ہے۔ اس میں کوئی شک نہیں کہ زمان و مکان، فکر و شعور، تہذیبی نیرنگی اور تحلیل نفسی کے اعتبار سے اس ناول کا کینوس اتنا وسیع ہے کہ اردو کا کوئی دوسرا ناول اس کے مقابل نہیں رکھا جا سکتا۔

تاہم قرۃ العین کا یہ تجربہ اپنی عظمت کے باوجود اپنے حلقۂ اثر اور حلقۂ

قارئین کے اعتبار سے بہت محدود ہے ۔ یہ اردو ناول کی بنیادی روایت سے الگ ایک ایسے جزیرے کی حیثیت رکھتا ہے جہاں ہر ایک کی رسائی ممکن نہیں۔

اس دور میں شوکت صدیقی کا ناول 'خدا کی بستی، پہلا ناول ہے جس میں پریم چند کی طرح عصری زندگی کے پیچیدہ حقائق اور سماجی آویزش کو سمجھنے اور پیش کرنے کی سنجیدہ کوشش کی گئی ہے ۔ پاکستان کے سرمایہ پرستانہ طبقاتی معاشرہ میں مذہب کے نام پر جن بھیمانہ جرائم کی سرپرستی ہوتی ہے اور جمہوریت کے نام پر انسان کی آواز اور اس کے حقوق کو جس طرح پامال کرنے کی سازشیں ہوتی ہیں شوکت صدیقی نے بڑی جسارت اور وضاحت سے ناول کے پیچیدہ پلاٹ میں انھیں سمونے کی کوشش کی ہے ۔ شوکت صدیقی کا فن تصور پرستی اور رومانیت کے ان عناصر سے پاک ہے جو آزادی سے قبل اردو ناول کی روایت کا جز رہے ہیں ۔ انھوں نے سماجی حقیقت نگاری کی اس اعلیٰ روایت کو نئی وسعت دی ہے جس کی تعمیر پریم چند نے کی تھی ۔ ان کا طبقاتی شعور اور انسان دوستی کا تصور ناول میں پریم چند سے آگے کی راہ دکھاتا ہے ۔ 'خدا کی بستی، میں سلمان، سلطانہ، نیاز اور علی احمد کے کردار اردو ناول کے مکمل اور موثر کرداروں میں منفرد حیثیت رکھتے ہیں ۔ وہ فرد اور سماج کے اس تصادم کی زندہ اور متحرک تصویریں ہیں جو پاکستانی معاشرہ کی سب سے بڑی حقیقت ہے ۔ اس معاشرہ کی آویزش زندگی کی ہر سطح پر جس طرح کے المیوں کو جنم دیتی ہے ۔ جن تاریکیوں کو بلاتی اور انسانی روح میں جو زہر گھولتی ہے ۔ یہ ناول اس کا سب سے مکمل اور موثر مرقع ہے ۔ اگرچہ یہ احساس بھی ہوتا ہے کہ ناول کا آخری نصف حصہ کم زور ہے ۔ یہاں ناول نگار اپنے مواد کو اس فنی دل آویزی اور سلیقہ سے پیش نہیں کر سکا جو نصف اول میں نظر آتا ہے ۔

شوکت صدیقی کا موضوع تقسیم کے بعد کی زندگی ہے ۔ عبداللہ حسین

اور خدیجہ مستور نے اپنے ناولوں میں آزادی سے قبل کے مشترکہ ہندوستان کی سیاسی اور سماجی بساط کا مطالعہ کیا ہے۔ موضوع کم و بیش ایک ہی ہے لیکن دونوں کے نقطۂ نگاہ، مواد اور تجربات کے فرق نے دونوں ناولوں کی فنی ساخت مختلف کر دی ہے۔ عبداللہ حسین نے اپنے ناول کی کہانی اور کرداروں کی تشکیل، استدلال اور شعور و خوف کی طرح اس عہد کی قومی زندگی اور سیاسی تہلکات کے وسیع اور ہمہ گیر پس منظر میں کی ہے۔ اس کے برعکس خدیجہ مستور نے یو۔ پی کے متوسط طبقہ کے ایک مسلمان کنبہ کی گھریلو زندگی کے دائرے میں رہ کر اپنی کہانی تراشی ہے اور جین آسٹن کی طرح اپنے ہر کردار کو ایک اچھوتا دلکش انفرادی پیکر بخشا ہے۔ 'اداس نسلیں' کی فضا میں ایک رزمیہ شان و شکوہ اور عوامی داستان کی سی ارفعیت، بے ساختگی، بیانیہ سادگی اور قوت ہے۔ 'آنگن' میں میر کی مثنویوں جیسا دھیما دھیما سوز، شدت، دروں بینی اور جذباتی سپردگی ہے۔ لیکن دونوں ناول اپنے اپنے انداز میں عظیم کارنامے اور اردو ناول کی برگزیدہ روایت کا نقطۂ کمال ہیں۔

"اداس نسلیں" پہلا ناول ہے جس میں پہلی جنگ عظیم سے لے کر تقسیم ہند تک برطانوی سامراج کی ریشہ دوانیوں، تحریک آزادی کے مرحلوں اور اس تحریک میں کسان مزدور طبقہ کے حصہ اور حیثیت کو پنجاب کے ایک کسان کے نقطہ نگاہ سے دیکھا اور پیش کیا گیا ہے۔ پریم چند نے شاید اپنے طبقاتی تعلق سے تحریک آزادی میں متوسط طبقہ کے کردار اور اس کی قربانیوں پر زور دیا ہے۔ حالاں کہ واقعہ یہ ہے کہ اس جدو جہد میں سب سے زیادہ ہلاکت تباہی اور تاراجی محنت کش انسانوں کا مقدر رہی ہے۔ عبداللہ حسین کے تاریخی شعور نے اس پہلو پر زور دے کر ناول کو حقیقت نگاری اور فنی حسن کی نئی اقدار سے روشناس کرایا ہے۔

"گئودان" کی طرح اس ناول میں اسی دھرتی کی بو باس، کھیتوں اور

کھلیانوں کی حیات بخش کھلی فضا ایسے موسموں کا تغیر اور ایک کسان کی زندگی کے ظاہری لوازم اور باطنی کوائف کی جیتی جاگتی تصویریں نظر آتی ہیں۔ پریم چند کے ناولوں میں یوپی کے کسان نے جگہ پائی تھی۔ اس لحاظ سے یہ پہلا ناول ہے جس میں پنجاب کے کسان کی رومان پرور زندگی، جرات و جفاکشی، زبوں حالی اور محنت کے استحصال کی بھرپور تصویر ملتی ہے۔ پہلی جنگ عظیم میں پنجابی کسان نے یورپ کے دیارِ غیر میں جو خون بہایا، اور پھر کفن بردوش انقلابیوں کی خفیہ سرگرمیوں میں جو سرفروشانہ حصہ لیا۔ جلیان والا باغ میں اس کے خون کی جو ارزانی ہوئی اور پھر برطانوی سامراج کے جبر و تشدد اور قید و بند کی جن صعوبتوں اور روحانی اذیتوں سے وہ گزرا ناول کے مرکزی کردار نعیم کی سوانحی سرگزشت میں ان تمام حالات و حوادث کا ایسا جامع اور جاندار مرقع پیش کیا گیا ہے کہ ناول ایک فرد نہیں بلکہ ایک غلام مظلوم دکھی پسماندہ لیکن بیدار ہوتی ہوئی حوصلہ مند قوم کا رزمیہ بن جاتا ہے۔ یہ ناول اس لئے جدید نہیں کہ اس میں مغربی ناول کی کسی جدید ٹکنیک یا اسلوبِ فن کی تقلید کی گئی ہے بلکہ اس لئے جدید ہے کہ اس میں بیسویں صدی کے ہندوستان کی سیاسی سماجی اور روحانی زندگی جس تخلیقی بصیرت سے پیش کی گئی ہے وہ نئی ہے۔ ایک نئے احساس و تخیل نے اس کی رہبری کی ہے۔ اس کے پیچھے وطن پرستی اور انسان دوستی کا ایک صحت مند، متوازن اور غیر جذباتی نقطۂ نگاہ کارفرما رہا ہے۔ اس ناول میں ہمارے قومی اور انفرادی کردار کی بلندیاں پاکیاں اور خوبیاں ہی نہیں، پستیاں، لغزشیں اور کوتاہیاں بھی ہیں عبداللہ حسین نے ہر جگہ نظریاتی تنگ نظری، عصبیت اور پاس داری سے بلند ہونے کی کوشش کی ہے۔ برطانوی غلامی کے دورِ آشوب نے شکستہ، ستم دیدہ، اعصاب زدہ اور اداس انسانوں کی جو نسلیں پیدا کی تھیں عبداللہ حسین نے ان کے باہمی رابطوں اور فاصلوں کو اور خارجی زندگی سے ان کی کش مکش کو اپنے

کرداروں کے روپ میں بے مثل سچائی اور وفاداری سے پیش کیا ہے۔ ناول کی عظمت کا راز اس میں ہے کہ مصنف نے آزادی کو غلامی پر، انسانیت کو بہیمیت پر اور محبت امن اور انسان دوستی کی قوتوں کو نفرت جنگ اور نفاق کی سازشوں پر ترجیح دی ہے۔ اس لئے کہ اسی میں کسان اور محنت کش طبقہ کی آزادی خوش حالی اور آسودگی کے خوابوں کی تعبیر مل سکتی ہے۔

خدیجہ مستور کا ناول "آنگن"، اردو ناول نگاری میں تکمیل فن کے احساس کی سب سے نازک لطیف اور ارتقا پذیر صورت ہے۔ موضوع، مواد اور فن کی ہم آہنگی اور تجربہ تخیل اور احساس جمال کے حسن کارانہ توازن کے اعتبار سے یہ ناول اپنی مثال آپ ہے۔ شمالی ہندوستان میں متوسط طبقہ کے مسائل، اس کی معاشی الجھنوں اور قومی تحریکوں میں اس کی قیادت اور قربانیوں کی جو روداد پریم چند نے سنائی تھی وہ کم و بیش ۱۹۳۲ تک پہنچ کر ختم ہو جاتی ہے۔ اس سلسلہ میں ایک قابل ذکر بات یہ ہے کہ کسی تعصب کی بنا پر نہیں بلکہ تعلق اور ذاتی مشاہدہ کی بنا کر ان کے ناولوں میں ہندو متوسط طبقہ کے کردار ہی نمایاں رول ادا کرتے ہیں اور یہ بات بھی کسی سے پوشیدہ نہیں کہ ان کے بیشتر کرداروں کا سماجی اور سیاسی وجود تہذیبی اور بشری وجود پر غالب رہتا ہے۔ گھر سے زیادہ باہر کے شور و شر اور ہجوم کی کارگاہ عمل میں وہ دلچسپی لیتے ہیں۔ خدیجہ مستور کا ناول ۱۹۳۲ کے آس پاس شروع ہو کر تقسیم کے چند سال بعد تک کے زمانے پر محیط ہے۔ دوسری بات یہ کہ بیسویں صدی کے مشترکہ ہندوستان کے اقتصادی نظام، تہذیبی بساط اور سیاسی جہاد میں متوسط طبقہ کے مسلمانوں کی جو حیثیت اور حصہ رہا ہے خدیجہ مستور نے اپنے ناول میں اس کی ترجمانی یا بازیافت کا عزم کیا۔ اور اس عہد کی سیاسی فضا میں پیدا ہونے والی ہر لہر کو ناول میں سمونے اور جذب کرنے کے باوجود انھوں نے اپنے کرداروں کی ذہنی، جذباتی اور باطنی وجود پر اپنی توجہ مرکوز رکھی۔

یہ ناول تکنیک کی سادگی، کہانی کے فطری بہاؤ، واقعات کے زیر و بم اور اشخاص قصہ کی پیکر تراشی کے اعتبار سے پریم چند، عزیز احمد اور شوکت صدیقی کے فن سے آگے کی تخلیق ہے۔ کردار نگاری کے اعلیٰ فنی شعور کے اعتبار سے صرف "امراؤ جان ادا" اور "ٹیڑھی لکیر" ہی اس کے مقابل رکھے جا سکتے ہیں۔ اس غیر معمولی کامیابی کا راز شاید یہ ہے کہ خدیجہ مستور اپنے گھر کے آنگن اور اپنے کنبہ کے ان افراد کی دنیا سے باہر نہیں نکلیں جنھیں انھوں نے بچپن سے جوانی تک خلوت و جلوت میں دیکھا تھا اور جن کے دل کی دھڑکنوں کو انھوں نے اپنے سینہ میں محسوس کیا تھا۔ دوسرا اہم سبب یہ ہے کہ اس زندگی سے کم و بیش پندرہ سال کے بعد نے انھیں اس کو بلندی سے دیکھنے اور تجربات کو تخلیقی پیکر دینے کے بہتر مواقع فراہم کئے۔ متوسط طبقہ کا یہ المیہ کہ وہ معاشی طور پر اعلیٰ طبقہ کی آسائشوں کے خواب دیکھتا، سیاسی طور پر محنت کش عوام کی جدوجہد سے اپنے مقدر کو وابستہ کرتا اور اخلاق و تہذیب کے اعتبار سے اپنے طبقہ کی اقدار و روایات کی زنجیروں میں اسیر رہتا اس ناول میں نفسیاتی درک و بصیرت کے ساتھ سامنے آیا ہے۔ تہمینہ اور کسم دیدی کی خودکشی اور صفدر بھائی اور اسرار میاں کے المیے اس حقیقت کے سوا کچھ نہیں کہ کتنے مقدس جذبات، کیسی معصوم آرزوئیں اور کتنے حسین خواب اس طبقہ کی کھوکھلی روایات کی صلیب پر شہید ہوتے آئے ہیں۔ لیکن اس میں عالیہ، جمیل اور چھمی جیسے نئی نسل کے کردار بھی جو اس شکنجہ میں دب کر بھی ابھرتے اور سرکش رہتے ہیں۔ وہ اپنے خوابوں کی قیمت جانتے ہیں۔ اس طرح ناول میں کئی نسلوں کے ذہن و احساس کے نازک فرق اور اس کی آویزش کو بھی خوش اسلوبی سے پیش کیا گیا ہے۔ چھمی کی سیرت تو خیر اردو ناول کی غیر فانی سیرتوں میں شمار ہوگی لیکن اس کے علاوہ عالیہ، نجمہ، بڑے چچا، نجمہ پھوپھی، عالیہ کی ماں، کریمن بوا، اسرار میاں اور جمیل کے کردار بھی ناول سے نکل کر قاری کے ذہن کی مخلوق بن جاتے ہیں۔ اس لئے کہ وہ افسانوی

ہو کر عصری حقیقتوں کی زندہ تہذیبی علامت ہیں۔ عالیہ کی سیرت میں خود ناول نگار یعنی راوی اور اس کا نقطۂ نگاہ اپنی جھلک دکھاتا ہے۔ اس طرح کہ کبھی کبھی وہ ہمیں عالیہ کی آنکھیں دے کر رخصت ہو جاتا ہے تو اس کی کمی کا احساس تک نہیں ہوتا۔ تہمینہ اور صفدر کے عشق کی روداد جو ناول کے ابتدائی چودہ ابواب پر مشتمل ہے عالیہ کے لڑکپن کی یادوں کی ٹکنیک میں ابھرتی ہے۔ اس کے بعد ساری کہانی کو جس فطری سہولت، سادگی اور کمال ہنروری سے بیان کیا گیا ہے وہ ان ہی کا حصہ ہے۔

خدیجہ مستور کی نفسیاتی ژرف بینی تحلیل نفسی کے کسی خاص نظریہ کی رہین منت نہیں۔ گھر کے چھوٹے بڑے واقعات کس طرح مختلف اشخاص کو متاثر کرتے اور یہ ردعمل اپنی شدت اور نوعیت کے اعتبار سے ان کے باطنی وجود میں کیسی تبدیلیاں لاتا، وہ یہ دکھا کر مطمئن نہیں ہوتیں حالاں کہ فن کی نئی تعریف میں شاید فن کار کا کام یہیں ختم ہو جاتا ہے۔ خدیجہ مستور یہ بھی دکھاتی ہیں کہ گھر کے وہ چھوٹے موٹے واقعات ملک کی اجتماعی زندگی کے حالات و حوادث کا پرتو ہیں۔ برطانوی سامراج کے خلاف جو جنگ باہر لڑی جا رہی ہے اس میں سپاہیوں کی استقامت یا مردی ہلاکت اور تباہی کا حقیقی منظر باہر نہیں گھر میں نظر آتا ہے۔

اس ناول کو ایک تخلیقی شاہ کار بنانے میں خدیجہ مستور کے صحت مند نقطۂ نگاہ تاریخی بصیرت اور سماجی شعور نے اساسی رول ادا کیا ہے۔ اس پر مستزاد نسوانی دردمندی، دقت نظر، شدت احساس اور وہ نازک تخیل جو بہ ظاہر معمولی اور بے رنگ واقعات کے پیچھے چھپے ہوئے نتیجہ خیز، جذباتی اور ذہنی حقائق کو دیکھ لیتا ہے۔ ان کی ظاہری غیر جانب داری اور بے نیازی کے پس پردہ ان کی دردمندی اور انسان دوستی کا جذبہ اور تصور (VISION) ہر لحظہ بیدار اور متحرک رہتا ہے اور یہ تخلیق فن کا وہ اسلوب ہے جو راجندر سنگھ بیدی کو سب سے زیادہ محبوب رہا ہے۔

جیسا کہ ذکر آچکا ہے اس دس سالہ دور کے نسبتاً مختصر ناولوں میں بیدی کا ناولٹ " ایک چادر میلی سی " اور قاضی عبدالستار کا ناول "شب گزیدہ" فن کے ایک نکھرے ہوئے نمو پذیر اور پختہ شعور کے آئینہ دار ہیں۔ بیدی کا ناولٹ ۱۹۶۲ میں شایع ہوا تھا لیکن اس کا موضوع بھی آزادی سے قبل کے پنجاب کا گاؤں ہے۔ بیدی بڑے افسانہ نگار ہیں۔ افسانہ لکھتے ہوئے مواد اور موضوع خواہ کتنا ہی خام اور بے رنگ ہو وہ اسے اپنے تخلیقی شعور کی آنچ سے سیال بنا کر فن پارہ بنا دیتے ہیں۔ " ایک چادر میلی سی " اس لحاظ سے ناولٹ ہے کہ یہ کم و بیش گیارہ ابواب اور ڈیڑھ سو صفحات پر محیط ہے اور یہ کہ اس کی کہانی میں عمل کے کئی نقطے ابھرتے، کئی کردار آتے اور گاؤں کی زندگی کے کئی تاریک گوشے روشن ہو جاتے ہیں۔ لیکن واقعہ یہ ہے کہ فنی تعمیر اور تاثر کی مجموعی نوعیت اور کیفیت کے اعتبار سے یہ طویل افسانے کی ٹکنیک سے ہی زیادہ قریب ہے۔

اس کا موضوع رانو اور صرف رانو ہے۔ رانو جو عورت ہے، ماں ہے اور بیوی ہے۔ جو اس سے پہلے بیدی کی کہانیوں میں شمی (گرم کوٹ) لاجو (لاجونتی)، ہولی (گرہن) اور اندو (اپنے دکھ مجھے دے دو) کے روپ میں ناری کو اپنے وجود کی گہرائیوں تک لے جاچکی ہے۔ لیکن ہولی کے علاوہ یہ سب متوسط طبقہ سے تعلق رکھتی ہیں اور شہر کی باسی ہیں۔ رانو گاؤں کی عفونت ریز فضا میں ایک مزدور کی بیوی بن کر شمی، لاجو اور اندو سے مختلف نظر آتی ہے۔ وہ جاہل، ناتراشیدہ، تند خو اور بے باک ہے۔ اس کی روح صدیوں کی پامالی، مظلومی، ذلت اور محرومیوں کے احساس سے بوجھل ہے۔ لیکن اس کا دل محبت، ممتا، ہمدردی اور دردمندی کے جذبات سے معمور ہے۔ وہ اپنا سب کچھ سونپ کر بھی شوہر اور سماج سے ماں بننے کے اذیت آمیز فخر کے سوا کچھ نہیں پاتی۔ رانو کے بے کراں دکھوں کی یہ کہانی نچلے طبقہ کی ہر ہندوستانی عورت کی کہانی ہے۔ لیکن اس میں رانو تلوکا اور منگل کی کہانی سے چودھری

مہربان داس، گھنشیام اور بابو ہری داس کے بہیمانہ جرائم کی کہانی مربوط کرکے بیدی ہمیشہ کی طرح یہ بھی بتانا چاہتے ہیں کہ مہاجنی نظام کی تاجرانہ قدروں کے تسلط نے انسان کو کتنا خوار و نزار کر دیا ہے۔ یہاں ہر شے ہر جذبہ ہر آدرش یہاں تک کہ انسانی وجود بھی سکوں میں خریدا جا سکتا ہے۔

بیدی کے اسلوب فن میں جو گہری رمزیت، نفسیاتی عمق، ماحول، رسم و رواج اور تہذیبی فضا کا احساس اور کہانی کی دھیمی رو کے نیچے اشخاص کی شدید جذباتی اور ذہنی کش مکش کا جو شعور کارفرما ہے وہ اس تخلیق میں منتہائے کمال پر نظر آتا ہے اور احساس ہوتا ہے کہ بیدی اگر اختصار اور افسانوی تاثر آفرینی کے انداز سے ہٹ کر کچھ بڑے کینوس پر اپنی تخیلی قوت کو کام میں لائیں تو اردو کو ایک بلند پایہ ناول بھی دے سکتے ہیں۔

قاضی عبدالستار ناول کے میدان میں نئی پود کے نمایندہ ہیں۔ ان کا پہلا ناول "شکست کی آواز" فنی تعمیر کے عدم توازن اور تکنیک کی خامیوں کے باوصف اس حقیقت کا اشاریہ تھا کہ وہ سماجی زندگی کے طبقاتی کردار، بدلتی ہوئی اقدار اور پیچیدہ نفسیاتی حقیقتوں کو ایک نئے تخلیقی شعور سے دیکھتے ہیں۔ اور انسانی سیرت کے مطالعہ میں وہ تاریخی اور سماجی عوامل پر گہری نظر رکھتے ہیں۔ ان کا دوسرا ناول "شب گزیدہ" اسی شعور و احساس کی زیادہ نکھری ہوئی صورت ہے "شکست کی آواز" میں انھوں نے آزادی کے بعد اودھ میں خاتمۂ زمین داری اور اس سے پیدا ہونے والے نئے ذہنی اور سماجی رشتوں کا مطالعہ کیا تھا۔ "شب گزیدہ" کا موضوع آزادی سے قبل اودھ میں تعلقداری نظام کا آخری دور ہے۔ قاضی عبدالستار جانتے ہیں کہ ناول زندگی کی عکاسی کا نہیں بلکہ اس کی فلسفیانہ تعبیر اور تخیلی تعمیر کا نام ہے اور اس کے لئے ضروری ہے کہ ذہن و احساس اور فکر و عمل کی ہر سطح پر اس کی پیچیدہ ماہیت اور جدلیاتی حقیقت کو دقت نظر سے دیکھا جائے۔

ان کی اسی بصیرت اور انسان دوستی نے اودھ کے ایک تعلقدار کنبہ کی کہانی کو اس کے تمام سماجی روابط اور تہذیبی علائق کے ساتھ پیش کیا ہے۔ یہی وجہ ہے کہ اس ناول میں حقیقت نگاری کا ایک نیا اسلوب اور نیا معیار سامنے آتا ہے۔

جام نگر کی اس کہانی میں عمل کی تیزی اور ڈرامائی منظر آرائی کے باوصف واقعات کی جو متناسب ترتیب، قصہ کا زیر و بم اور کردار نگاری کا جو سلیقہ ہے وہ اس موضوع پر لکھے ہوئے کسی دوسرے ناول میں نظر نہیں آتا۔ ناول کا ہیرو جمی بے شک اپنی مثالی خوبیوں اور متحرک قوتوں کی وجہ سے ناول کے بجائے ڈرامے کا ہیرو نظر آتا ہے۔ لیکن جابر اور بوڑھے تعلقدار باپ کے ہاتھوں اس کی موت کے المیہ پر قصہ کا انجام ناول کو ایک المیہ تمثیل کا مرتبہ بخش دیتا ہے۔ جمی جس کا وجود محبت، امن، عافیت، شجاعت اور زندگی کی نئی قدروں، نئے حوصلوں کی علامت ہے۔ اس کا خون ایک تمثیلی رنگ لیے ہوئے ہے، اس جابرانہ نظام میں انسان کے معصوم جذبات اور اس کے بہترین خوابوں کے قتل کی کہانی سناتا ہے۔ کون ہے جس نے اس رات کی تاریکی کا زہر نہیں پیا جو اس کا شہید نہیں ہوا۔

قاضی عبدالستار ناول کو قصہ کی حیثیت سے دلچسپ بنانے کا گر جانتے ہیں۔ ان کی تخیلی قوت ہر کردار کو ایک روشن انفرادی پیکر بخشتی ہے۔ اودھی بولی کے استعمال سے بھی انھوں نے اپنے کرداروں میں ارضیت اور زندگی کی روح پھونکی ہے۔ مجموعی طور پر یہ ناول نئے ذہن اور نئی فکر کی اچھوتی تخلیق ہے۔

یہ ہے جدید اردو ناول کا سرمایہ جو اپنی قدر و قیمت کے لحاظ سے کسی طرح مایوس کن نہیں۔ بیسویں صدی کے نصف اول میں ہندوستان میں فرد اور سماج کی کشمکش جس طرح کے پیچ و خم سے گزری ہے ہمارے ناول نگاروں

نے اس کی دیانت دارانہ تفسیر و ترجمانی میں کوتاہی نہیں کی۔ پہلی جنگ عظیم کے بعد ہندوستان کی سیاسی، سماجی اور تہذیبی زندگی کا قافلہ جن آزمائشوں اور مرحلوں سے گزرا اردو ناول اس عہد آشوب کی مکمل تاریخ ہیں۔ اس دور کی سماجی تبدیلیوں کے ساتھ ساتھ جیسے جیسے فرد کا داخلی مزاج اور رویہ بدلا ناول کا فنی اسلوب بھی بدلتا گیا۔ ہر ناول نگار نے اپنے عہد کی بصیرت کی روشنی میں اس عہد کی سچائیوں کو دریافت کیا۔

یہاں اس حقیقت کو فراموش نہیں کرنا چاہئے کہ پریم چند اور ان سے قبل کے ادیبوں کے لئے ناول لکھنے کا کام جتنا آسان تھا دور جدید میں یہ اتنا ہی دشوار اور پیچیدہ ہوتا جا رہا ہے اور اس کا بنیادی سبب یہ ہے نذیر احمد سے پریم چند تک اگرچہ ہندوستانی معاشرہ کا اوپری ڈھانچہ بدل رہا تھا لیکن افراد کی ذہنی اور جذباتی زندگی میں تغیر کی رفتار سست تھی اس لئے ان کا مطالعہ اور ناول میں تخیل کی مدد سے ان کی تشکیل و تعمیر کا کام نسبتاً آسان تھا۔

تقسیم کے بعد ہی ہمارے ادب میں کم و بیش دس سال تک جمود کی جو لہر آئی تھی وہ نتیجہ تھی عالمی اور قومی سطح پر وقوع میں آنے والے ان حالات و حوادث کا جن کے ہمہ گیر اثرات نے دیکھتے ہی انسانی نفسیات کا چولا بدل دیا اور جسے دیکھ کر ادیب مبہوت رہ گیا۔ ہندوستان کی اجتماعی زندگی میں تقسیم، فسادات، ہجرت یا دیسی ریاستوں اور زمین داری کے خاتمہ نے جو ہلچل پیدا کی تھی وہ اتنی اہم نہیں تھی۔ اہم وہ تبدیلی تھی جو سماجی، ذہنی اور جذباتی رشتوں کے ٹوٹنے سے انسان کے بطون میں پیدا ہو رہی تھی۔ اسی طرح یہ بات کہ اگر ہندوستان میں یا اس کی کسی ریاست مثلاً یو۔پی میں آزادی سے قبل سترہ لاکھ طالب علم اسکول جاتے تھے تو دوسرے منصوبہ کے آخر میں ان کی تعداد پچپن لاکھ ہو گئی یا اگر آزادی سے قبل اس ریاست میں پختہ سڑکوں کی

کل لمبائی ڈیڑھ ہزار میل تھی تو دوسرے منصوبہ کے آخر میں ساڑھے چودہ ہزار میل ہوگئی ادیب کے لئے زیادہ اہم نہیں۔ ان حقائق کے علم سے اعلیٰ ادب کی تخلیق ممکن نہیں۔ ادیب کے لئے اہم یہ ہے کہ ان تغیرات نے ایک عام انسان کے کردار، مزاج اور ذہنی رویہ کو جس شدت اور سرعت سے بدلا ہے اس کی نہج افتاد کیا ہے۔ لیکن مشکل یہ ہے کہ افراد کے باطنی وجود نے اس مدت میں جو پیکر اختیار کیا ہے اسے سمجھنا آسان نہیں اور اس کے عرفان کے بغیر ناول کی تخلیق ممکن نہیں۔ اس دور میں بکھری زندگی کے بارے میں جو ناول لکھے گئے ان کا مقابلہ ان ناولوں سے کیجیے جن کا موضوع آزادی سے قبل کی زندگی ہے تو اندازہ ہوگا کہ دونوں کی فنی سطح کتنی مختلف ہے۔ موخر الذکر ناولوں کا فنی معیار بلاشبہ زیادہ بلند نظر آئے گا۔

اس سلسلہ میں اس افسوس ناک واقعہ کی طرف اشارہ کرنا بے محل نہ ہوگا کہ آزادی سے قبل کے بیشتر ادیب نئی زندگی اور نئے ذہن و احساس کو سمجھنے سے قاصر ہیں۔ وہ خواہ کسی قوت کی عینک لگائیں۔ کسی بھی نظریہ فلسفہ یا سماجی علم کا سہارا لیں زیادہ سے زیادہ فرد اور سماج کے ظاہری اور بدیہی رشتوں کو دیکھ سکتے ہیں۔ ان باطنی رشتوں جسی کوائف اور روحانی کرب کو نہیں جو اس دور کے انسان سے مخصوص ہے اس کے برعکس نیا ادیب عصری زندگی کے حقائق کو سمجھنے کی نسبتاً زیادہ صلاحیت رکھتا ہے۔ ہرچند کہ یہ زندگی برق رفتاری سے بدل رہی ہے لیکن چوں کہ نیا ادیب اسی متلاطم بحر سے ایک موج کی طرح ابھرا ہے اس لئے اس کی ذات میں ہی سیل حیات کا عکس دکھائی دیتا ہے۔ وہ سماجی علوم سے بیگانہ نہیں لیکن فن کی تخلیق میں وہ کتابی علم سے زیادہ اپنے تجربات اور مشاہدات پر ہی اعتماد کرتا ہے۔ یہ بھی سچ ہے وہ تاریخی قوتوں اور سماجی ارتقاء سے زیادہ فرد کی تبدیلی اور اس کے ارتقا پر نظر رکھتا ہے اور یہی وہ نقطۂ گریز ہے جہاں سے وہ اپنے لئے شعوری یا غیر شعوری طور

پر ایک نیا راستہ بناتا ہے۔ میرے نزدیک نئے ادیب کے تخلیقی مزاج میں اپنے تجربات اور فرد کی داخلی کیفیات پر زور عصری سماجی آویزش کے مطالعے سے گریز کا نہیں بلکہ اس کوشش میں ناکامی اور احساس عجز کا اظہار ہے۔ وہ نئے انسان کو ٹائپ کی شکل میں ڈھونڈنے اور پانے سے قاصر ہے۔ اسے ہر انسان اپنی ہی طرح ہر لحظہ بدلتا اور اپنے وجود کی تخلیق کرتا نظر آتا ہے۔ وہ کسی ایک زاویہ سے کسی ایک لمحہ میں اسے پوری یکسوئی سے دیکھ سکتا ہے، اس کے وجود کی گہرائی میں جھانک سکتا ہے لیکن اس کے وجود کی حرکی رد کو پوری طرح سے گرفت میں لانا ابھی اس لئے دشوار ہے۔ شاید یہی سبب ہے کہ نئے ادیب فی الحال افسانے لکھنے پر اکتفا کر رہے ہیں۔

آج ناول لکھنے کا کام پچھلے زمانے سے زیادہ پیچیدہ اور دشوار صرف اس لئے نہیں کہ زندگی زیادہ تیز رفتار ہے بلکہ اس لئے کہ جو مختلف اور متضاد قوتیں آج زندگی کی صورت گری کر رہی ہیں ان کی کوئی سمت نہیں۔ ان کے سامنے کوئی واضح منزل نہیں۔ وہ بھٹکے ہوئے مسافر کی طرح ایک ہی دائرے میں گھوم رہی ہیں اور ایک دوسرے سے متصادم ہیں، ایک دوسرے کی تردید اور تنقیص کرتی ہیں مثلاً قومی آزادی اور بیرونی محتاجی، عوامی جمہوری حکومت اور سرمایہ داری کا تسلط اشتراکی سماج کے لئے جدوجہد اور زرداروں اور بے زوروں کے درمیان بڑھتی ہوئی خلیج، قیام امن کی کوششیں اور دفاعی مصارف میں اضافہ، قومی صنعت کاری کا عزم اور بڑھتی ہوئی بے روزگاری زراعتی ترقی پہ زور اور قحط کے آثار وغیرہ۔ الغرض یہ اور اس طرح کے دوسرے تضادات ہندوستانی معیشت اور معاشرت میں اس طرح بروئے کار ہیں کہ ان کے اسباب و نتائج کو سمجھنا آسان نہیں اور اس کے ادراک کے بغیر ناول کی تخلیق ممکن نہیں۔ یہاں ناول نگار کی تخلیقی صلاحیت سے زیادہ اس کی فکری قوت کی آزمائش کا مرحلہ درپیش ہے اور اس سے گزرے

بغیر چارہ نہیں۔

دراصل ناول نگار زندگی اور فطرت کے تضاد و تناقض سے بلند ہوکر لیکن اسی کی تحریک اور ترغیب سے ایک ایسی دنیا کی تخلیق کرتا ہے جو بہ یک وقت اس کی ذات، حیات اور کائنات کی بازیافت ہوتی ہے۔ ناول میں زندگی کی تفسیر و تعبیر بے شک ناول نگار کے شعور فن کی اسیر ہوتی ہے لیکن ناول لکھنے کی تحریک اسی وقت ۔۔تی ہے جب وہ اسی زندگی کے بارے میں کچھ کہنا چاہتا ہے اور کچھ کہنے کی خواہش اسی وقت پیدا ہوتی ہے جب وہ اس زندگی کی ماہیت پر اثر انداز ہونے والی تاریخی، سماجی اور ذہنی قوتوں کے مزاج اور افتاد کو سمجھ لیتا ہے۔ یہی وجہ ہے کہ شاعری کے مقابلہ میں ناول تاریخی اور سماجی بصیرت کا زیادہ مطالبہ کرتا ہے۔

نیا ادیب اسی عرفان کی طرف بڑھ رہا ہے۔ حال کی تلاش میں وہ سب سے پہلے ماضی کو دریافت کرنا چاہتا ہے اور اگرچہ ابھی تک وہ عصری زندگی کے بارے میں کوئی بلند پایہ ناول نہیں لکھ سکا۔ لیکن گذشتہ پندرہ سال میں جس طرح اس کے مختصر افسانے طویل اور طویل افسانے ناولٹ بنتے جارہے ہیں اس سے خیال ہوتا ہے کہ وہ وقت دور نہیں جب اس کی تخلیقی محویت اردو میں قابل قدر ناولوں کا اضافہ کرے گی۔

بلراج کومل

جدید اردو نظم

(کچھ پہلو)

اردو نظم کے وہ سنسنی خیز نمونے جو پچھلے چند برسوں میں ہمارے سامنے آئے ہیں شاید ہمارے ذہنوں میں ان خدشات کو مستحکم کرنے میں کامیاب ہوئے ہیں جن کا تعلق اردو نظم کی ترقی، بقا اور مستقبل کے ساتھ ہے۔ ہم میں سے بہت سے لوگ محسوس کرتے ہیں کہ اردو کی نئی نظم کا ہماری تہذیب اور ہمارے کلچر کے ساتھ کوئی واسطہ نہیں ہے اور یہ ایسا پودا ہے جسے کچھ سرپھرے لوگ باہر سے اکھاڑ کر لائے ہیں اور ہماری سرزمین پر زبردستی گاڑ دیا ہے۔ ہم میں سے کچھ زود حس لوگ یہ بھی سوچتے ہیں کہ یہ دساوری پودا ہماری سرزمین پر جڑ نہیں پکڑ سکتا اور بہت جلد اپنی موت آپ مر جائے گا۔

قومی تہذیب اور کلچر کا سوال اگر آج سے چند صدیاں پہلے اٹھایا جاتا تو شاید اس کا جواب یہ ہوتا کہ ہر ملک کا ایک منفرد اور مخصوص کلچر ہوتا ایک منفرد اور مخصوص تہذیب ہوتی ہے۔ اور ادب اور آرٹ کے لئے لازم ہے کہ وہ ان سے اپنا رشتہ استوار کریں اور ان کے اظہار میں اپنی تکمیل کے راستے تلاش کریں۔ لیکن کیا ہم یہی بات دور حاضر میں بھی کہہ سکتے ہیں، کیا آج کی دنیا وہی ہے جو آج سے چند سو سال پہلے کی دنیا تھی، کیا دور حاضر میں قومی کلچر اور تہذیب کا کوئی ایسا تصور ممکن ہے جس میں دیگر قوموں کے کلچر اور تہذیب کی کوئی آمیزش نہ ہو۔ اسے میری مجبوری ہی سمجھئے کہ میرے نزدیک خالص قومی کلچر اور تہذیب کا محفوظ اور پاکیزہ تصور یاد ماضی کے علاوہ کچھ نہیں ہے۔ کیوں کہ دور حاضر کی جدید ترین

اختراعات ریڈیو، ٹیلی ویژن، ڈاک تار، جہاز، راکٹ اور خلائی پرواز کے امکانات نے میرے گھر کا رشتہ ان تمام ملکوں کے ساتھ جوڑ دیا ہے جن سے میں جسمانی طور پر ہزاروں میل دور ہوں لیکن ذہنی طور پر ان ملکوں کا ہر پرکشش اور نیا اسلوب قبول کرنے کو تیار ہوں۔ میرے گھر کے تمام افراد اس عمل سے اثر انداز ہو رہے ہیں۔ لباس گفتگو طرز رہائش اور طرز زندگی کے بہت سے رویوں کے اعتبار سے میری اور میرے گھر کے افراد کی محفوظ زندگی ختم ہو چکی ہے اس کا ہرگز یہ مطلب نہیں ہے کہ ہم نے مکمل طور پر کسی نئی تہذیب کا لبادہ اوڑھ لیا ہے یا ہماری اپنی تہذیب یکایک ہمیں چھوڑ کر چلی گئی ہے۔ اس کا مطلب صرف یہ ہے کہ ہماری محفوظ تہذیبی زندگی قریب قریب مشکوک ہو گئی ہے۔ میں اسے نہایت غیر ضروری قسم کی حقیقت سمجھتا ہوں کہ چوں کہ میں ہندوستان میں پیدا ہوا ہوں ایک خاص قسم کی زندگی گزارتا ہوں۔ ایک خاص انداز سے گفتگو کرتا ہوں اس لئے میں ہندوستانی تہذیب کے وہ عناصر لئے ہوئے ہوں جو مجھے ورثے میں ملے ہیں۔ واقعہ یہ ہے کہ میرا تعلق دنیا کے تمام رویوں اور قدروں سے زبردستی اور میرے ارادوں کے باوجود پیدا کر دیا گیا ہے اور اب میں اس تعلق کے نتائج بھگتنے پر مجبور ہوں۔ اسی طرح میرے ذہن میں جنگ، بھوک قحط وبا، توسیع شہر، بڑھتی ہوئی آبادی، بیماری، مفلسی اور موت کا کوئی قومی تصور نہیں ہے۔ میرے ذہن میں ان کا خالص بین الاقوامی تصور ہے اور میری یہ مجبوری بہت سے نئے اردو شاعروں کی مجبوری ہے۔

اردو کا نیا شاعر شہروں کی پیداوار ہے۔ اس کی زندگی کا دارومدار شہروں پر ہے۔ اس کے محدود قارئین بھی شہروں کے باسی ہیں۔ اس لئے میں پرزور خواہش کے باوجود اس سے قطعاً یہ توقع نہیں رکھتا کہ وہ ہندوستانی کلچر یا تہذیب کا کوئی ہمہ گیر شعری اظہار پیش کر سکے۔ اور ٹھیک یہی بات میں ان تمام شاعروں کے بارے میں کہہ سکتا ہوں جو متوازی اور مساوی حالات میں شعر کہنے کی کوشش کر رہے ہیں چاہے وہ دوسری زبانوں کے شاعر ہی کیوں نہ ہوں۔ اس

تلخ حقیقت سے سفر ممکن نہیں۔ ہماری بحث اس حقیقت کو نظر انداز کر کے صرف غلط نتائج تک پہنچ سکتی ہے۔

روایت کا تصور بھی اس پس منظر میں میرے سامنے ابھرتا ہے۔ میرے ذہن میں روایت کا مفہوم قدروں اور رویوں کے واسطے سے ہے۔ تکنیکی عادتوں کی وجہ سے نہیں ہے جن کی حیثیت میری نظر میں ثانوی ہے۔ اگر آپ یہ کہتے ہیں کہ اردو کی نئی شاعری اردو شاعری کی سابقہ روایت سے انحراف ہے تو مجھے اس بیان کی صحت پر شک گذرنے لگتا ہے۔ کیا یہ بغاوت تکنیکی عادتوں سے ہے یا قدروں اور رویوں سے؟ اگر یہ بغاوت تکنیکی عادتوں کے خلاف ہے تو اس کا جواب یہ ہے کہ تکنیکی عادتیں دیگر عادتوں کی طرح خارجی عوامل کی تابع ہیں۔ اگر آپ دیگر عادتوں کی تبدیلی کو بہ خوشی قبول کر سکتے ہیں تو ظاہر ہے تکنیکی عادتوں کی تبدیلیوں کو قبول کرنے میں کوئی تکلیف محسوس نہیں ہونی چاہیے۔ اگر بحث تہذیبی اور ثقافتی عادتوں اور رویوں کے واسطے سے ہے تو ہمیں یہ فیصلہ کرنا ہوگا کہ پچھلے کئی سو سالوں میں ہماری تہذیبی اور ثقافتی عادتوں پر کیا گذری اور دور حاضر میں اس پر کیا گذر رہی ہے؟

میں روایت کو ایک زندہ اور جان دار عمل تصور کرتا ہوں۔ اس زندہ اور جان دار عمل کی اثر اندازی اور سائنسی ترقی کی وجہ سے اگر ہمارے تہذیبی اور ثقافتی رویوں میں تبدیلی آئی ہے تو ظاہر ہے کہ اس تبدیلی کے اظہار میں روایت شکنی کا جرم کسی شاعر سے سرزد نہیں ہوا۔ اگر جدید شعری تخلیقات ہماری توقعات پر پوری نہیں اترتیں تو اس میں قصور شاعروں کا، تخلیقی جوہر کی کمی کا ہے۔ کل وقتی لگن اور انہماک کے فقدان کا ہے۔ ان تدریسی اور غیر تدریسی پیشوں کا ہے جن کی مدد سے اردو کے اکثر شاعر اور ادیب اپنی روزی کمانے پر مجبور ہیں۔ شاعری دیوانگی طلب کرتی ہے اور شریف شہری بقا کی خاطر دیوانگی سے پرہیز کرتا ہے۔ ہماری شاعرانہ کوششوں کی کامیابی میں روایت سے انحراف یا روایت سے وابستگی

کا رول صرف جزوی طور پر ہے کیوں کہ روایت سے انحراف صرف لاف زنی کا مظاہرہ ہوتا ہے اور وابستگی۔ جذباتی اور سطحی وابستگی بہت سی غلاظت جھوٹ اور بے معنی الفاظ کو جنم دیتی ہے۔ اردو شاعری میں دونوں قسم کی شاعری بہ افراط موجود ہے۔ اپنے ادبی ورثے سے منھ موڑ لینا بہت بڑا کارنامہ نہیں۔ اور نہ ہی ادبی ورثے کی حیثیت کو کوہ گراں سمجھ لینا بہت بڑا کارنامہ ہے۔ روایت کا مفہوم اس عمل سے وابستہ ہے جو ماضی حال اور مستقبل کو تغیر کے تخلیقی جوہر سے آشنا کرتا ہے۔ اور اس کا تعلق آغاز سے انجام تک قدروں اور رویوں کے ساتھ رہتا ہے تکنیکی عادتوں کے ساتھ نہیں۔ اردو نظم کی نئی صورتوں کے ساتھ ہماری ناراضی روایت کے مفہوم اور تکنیکی عادتوں کو گڈمڈ کرنے کی وجہ سے پیدا ہوئی ہے۔

اردو نظم کی نئی صورتوں کی مخالفت کی تہہ میں کچھ اور جذبے بھی کارفرما ہیں۔ پہلا یہ ہے کہ جدید نظم کے سلسلہ میں ہونے والی بحث کسی تحریک کی علامت ہے یعنی جدید نظم کو برتنے والے لوگ کسی ایسے مسلک کی تبلیغ کر رہے ہیں جو ترقی پسند تحریک کے مقابلہ میں ایک منفی تحریک کی صورت اختیار کر رہا ہے۔ اس جذبے کو ان FANATICAL بحثوں سے تقویت ملی ہے جو اردو نظم کی نئی صورتوں کے بارے میں ادبی رسائل میں بڑے زور شور سے ہو رہی ہے۔ میں سمجھتا ہوں کہ جدید نظم سے متعلق بحث کسی تحریک کی علامت نہیں ہے اور نہ ہی کسی مسلک کی نمائندہ ہے جو تحریک کی شکل اختیار کرنا چاہتا ہے۔ حقیقت یہ ہے کہ یہ بحث ادبی نہیں تحریکیں، چلانے کے فلسفہ کے خلاف ردعمل ہے اور اس میں فریقین ترقی پسند ادیب بطور جماعت اور وہ افراد ہیں جن کو اپنی اپنی انفرادیت پر اصرار ہے۔

ایک اور جذبہ یہ ہے کہ ایک مقام تک ترقی پسند تحریک کا سفر ہے اور اس کے بعد جدید نظم کا سفر شروع ہوتا ہے۔ ایک دور ختم ہوگیا ہے اور دوسرا شروع ہوگیا ہے۔ دونوں 'کیمپوں' میں لوگ یا تو اپنی اپنی آواز بلند کر رہے ہیں یا شاعری کو مختلف خانوں میں بانٹ رہے ہیں۔ وہ ادبی تاریخ کی اس حقیقت کو

نظر انداز کر رہے ہیں کہ ادبی ادوار کی میکانکی تقسیم ناممکن ہے اور بہت سے رجحان اور رویے ایک دوسرے میں مدغم ہوتے رہتے ہیں۔ ترقی پسند تحریک کی شاعری اور اس کے بعد کی شاعری کو ایک ایسے معیار سے الگ کرنا جو دودھ کو دودھ اور پانی کو پانی ثابت کر دے ایک بے کار ورزش ہے۔ ضرورت یہ ہے کہ بنیادی خصوصیات کا مطالعہ کیا جائے اور اس فرق کو واضح کیا جائے جو دونوں قسم کی شاعری کے سلسلہ میں ہمارے سامنے آیا ہے۔

ایک جذبہ یہ بھی ہے کہ ترقی پسند شاعری کے مقابلہ میں نئی شاعری بے معنی، بے کار اور گھٹیا ہے۔ اس کا مخالف جذبہ یہ ہے کہ جدید نظم ہی سچی شاعری ہے اور ترقی پسند شاعری بے کار اور گھٹیا شاعری ہے۔ اس جذبے نے صفائی پیش کرنے کے ایک نہایت خطرناک رجحان کو جنم دیا ہے کہ اگر ڈ ترقی پسند شاعر ہے تو سچا شاعر ہے اور ب چوں کہ جدید نظم کے حق میں صفائی پیش کرتا ہے تو گھٹیا شاعر ہے۔ اسی طرح ڈ اگر جدید نظم کا رسیا ہے تو اچھا شاعر ہے اور اگر وہ ترقی پسند شاعر ہے تو بلاشبہ برا شاعر ہے۔ کسی شاعر کی شاعری کی قدر قیمت کا تعین اس کے دعووں کے مطابق نہیں کیا جاتا بلکہ دعووں کے باوجود کیا جاتا ہے۔ ٹھیک یہی رویہ ہمیں شاعری کی بحث کے سلسلہ میں اپنانے کی ضرورت ہے۔

مسئلہ یہ نہیں ہے کہ ہمیں نئی شاعری کے حق میں صفائی پیش کرنا ہے بلکہ نئی شاعری کے سبھی اچھے اور برے پہلوؤں کا ہمہ دردانہ مطالعہ کرنا ہے۔ ایک زندہ صورت حال کے ان نقوش کو ترتیب دینا ہے جو ہمارے سامنے ابھر رہے ہیں۔

میں جدید نظم کا کوئی تاریخی جائزہ آپ کے سامنے پیش کرنے کا ارادہ نہیں رکھتا نہ ہی میں آپ کے سامنے کچھ منفرد فن کار کی تخلیقات کا خاکہ پیش کرنا چاہتا ہوں۔ میرا مقصد صرف ان چند قابل ذکر رجحانات، موضوعات، جذبات اور احساسات کی طرف اشارہ کرنا جو نئی اردو نظم کا مطالعہ کرتے وقت میرے ذہن میں مرتب ہوتے رہے ہیں۔ میں نظموں سے جو مثالیں اس مضمون میں پیش کروں گا

وہ بھی اس مقصد کے تحت ہوں گی۔

اردو نظم کا ایک قابل ذکر رویہ یہ ہے کہ زندگی کو بہ حیثیت مجموعی ایک خوش گوار عمل سمجھا جائے اور اسے مزید خوش گوار بنانے کے لئے عملی جدوجہد کی جائے یہ رویہ طبقاتی جنگ اور پیداواری رشتوں پر مبنی ہے۔ میں اس رویہ سے پیدا ہونے والی بیش تر ترقی پسند شاعری کو خطِ مستقیم کی شاعری قرار دیتا ہوں۔ اس کے برعکس میر اور غالب خطِ مستقیم کے شاعر نہیں ہیں بلکہ اس روحانی آویزش یا کشمکش کے شاعر ہیں جو انسانی زندگی کے جملہ داخلی اور خارجی پہلوؤں پر حاوی ہے۔ خطِ مستقیم کی شاعری ایک طے شدہ مقام سے آغازِ سفر کرتی ہے۔ مثال کے طور پر یہ طے شدہ بات ہے کہ انسان دو قسم کے ہوتے ہیں سیاہ یا سپید۔ اقتصادی، سماجی رشتوں کی وجہ سے۔ سیاہ بدی کی نمائندگی کرتے ہیں اور سپید متحرک قوتوں کی۔ فتح بالآخر متحرک قوتوں کی ہوتی ہے۔ مجھے اس نقطۂ نظر سے کوئی دشمنی نہیں اور نہ ہی اس کی مخالفت کرنا میرا مقصد ہے۔ میں صرف آویزش اور خطِ مستقیم کا فرق واضح کرنا چاہتا ہوں۔ خطِ مستقیم کا شاعر طے شدہ نتائج کو تسلیم کر لینے کے بعد ہر نظم میں ان ہی کو دہراتا ہے۔ روحانی آویزش کا شاعر سیاہ و سپید، نیکی اور بدی کے امتزاج کو تسلیم کرتا ہے اور ہر نظم میں اس کرب کی ایک نئی سطح دریافت کرتا ہے۔ اس کا تعلق زندگی کرنے کے فن سے ہے۔ اردو زبان کی بیش تر ترقی پسند شاعری خطِ مستقیم کی شاعری ہے اور طے شدہ نقطۂ آغاز سے طے شدہ نقطۂ انجام اور طے شدہ نتائج کی شاعری ہے اور ان طے شدہ نتائج کو پیش کرنا شاعروں کا شعری پروگرام ہے۔ سردار جعفری، ساحر لدھیانوی، جوش ملیح آبادی خطِ مستقیم کے شاعر ہیں۔ فیض کی شاعری کی مقابلتاً زیادہ اثر انگیزی اسی مفاہمت کا نتیجہ ہے جو فیض نے روحانی آویزش اور خطِ مستقیم کے درمیان قائم کر لی ہے۔ میں بیش تر خالص رومانی شاعری کو بھی خطِ مستقیم کی شاعری قرار دیتا ہوں۔

ترقی پسند نقطۂ نظر کے نقادوں اور شاعروں کا خیال ہے (خاص طور پر سردار جعفری صاحب کا) کہ نیا شاعر بھی ترقی پسند شاعر سے مختلف نہیں ہے۔ اس کی نظم کا مواد بھی ترقی پسند شاعروں کی طرح پہلے سے طے شدہ ہے۔ نہ صرف یہ بلکہ اردو کے نئے شاعر اپنے خیالات ہر قسم کے مشکوک اور غیر مشکوک طریقوں سے مستعار لیتے ہیں۔ خیالات چوں کہ ترقی پسند شاعر بھی مستعار لیتے ہیں اس لئے اس حمام میں سب ننگے ہیں۔ یہ بات شاید صحیح ہے کہ ہم سب کے نتائج طے شدہ ہیں لیکن ایک بنیادی فرق ہے: ترقی پسند شاعروں کے نتائج جماعتی طور پر طے شدہ تھے اور نئے شاعروں کے نتائج انفرادی طور پر اپنی اپنی سطح پر طے شدہ ہیں۔ اگر ان میں کچھ یک ساں باتیں ہیں تو وہ ان کے لئے کسی انجمن یا کسی ادارے نے طے نہیں کی ہیں۔ ان خارجی عوامل کی دین ہیں جو ہم سب پر اثر انداز ہو رہے ہیں۔

خطِ مستقیم اور خطِ منحنی کا ذکر کرنے کی وجہ سے یہ اندیشہ بھی پیدا ہو سکتا ہے کہ دونوں خط الگ الگ دوڑتے ہیں اور کسی مقام پر بھی ایک دوسرے کو چھوتے، کاٹتے یا اثر انداز نہیں ہوتے۔ عملی روپ میں کوئی تقسیم واضح اور مطلق نہیں ہوگی۔ ایک ہی خط ایک مقام تک مستقیم بھی ہو سکتا ہے اور آگے چل کر خطِ منحنی میں تبدیل ہو جاتا ہے۔ یا خطِ منحنی سے شروع ہو کر بعد میں خطِ مستقیم میں بدل جاتا ہے۔ سوال اصطلاحات کے ساتھ انصاف کرنے کا نہیں بلکہ اس فرق کو سمجھنے کا ہے جس کا تعلق جدید نظم کی بحث کے ساتھ ہے۔ ٹھیک یہی رویہ میں سیاہ و سپید کے فرق کے سلسلہ میں اپنانا چاہتا ہوں۔

خطِ مستقیم کی شاعری جو کہ میر اور غالب کی شاعری سے مختلف ہے اس لئے اقبال کی شاعری کے زیادہ قریب ہے لیکن چوں کہ اقبال کے نتائج کسی جماعتی تنظیم کی طرف سے ایک مخصوص پروگرام کی صورت میں طے شدہ نہیں ہیں اور انھیں فن کارانہ شدت کے ساتھ پیش کیا گیا ہے اس لئے وہ بڑی شاعری کے درجہ

تک پہنچ گئے ہیں جب کہ بیش تر ترقی پسند شاعری پر زور اور پر شور ہونے کے باوجود پروگرام کی ترتیب سے زیادہ آگے نہیں جا سکی۔

روحانی آویزش کی شاعری جو کہ شکل شاعری ہے اور خطِ مستقیم کے مقابلہ میں خطِ منحنی یا ٹیڑھا خط کھینچنا بہ ظاہر زیادہ آسان محسوس ہوتا ہے (حالاں کہ حقیقت اس کے برعکس ہے) اس لیے اردو کی نئی شاعری میں ایسے نئے شاعروں کا ایک ریلا آگیا ہے جو موضوع اور تکنیک کے اعتبار سے خطِ منحنی کے شاعر ہیں (اچھے یا برے کی بحث الگ ہے)۔

شعر کہنے کے بہت سے طریقے ہیں۔ ایک طریقہ یہ ہے کہ شعر کو الہامی عمل سمجھا جائے اور پیغمبروں کے انداز میں شعر کے آسمان سے نازل ہونے کا انتظار کیا جائے۔ دوسرا طریقہ یہ ہے کہ شعوری طور پر نسبتاً اہم جذبات احساسات اور تجربات کا اظہار ان طریقوں سے کیا جائے جو شاعر نے ترتیب کے ذریعہ سے اختیار کیے ہیں۔ تیسرا طریقہ یہ ہے کہ پسندیدہ الفاظ کا ایک ذخیرہ جمع کیا جائے۔ پھر انھیں ایک خاص ترتیب کے ماتحت کاغذ پر سجا دیا جائے اور اسے نظم کا نام دے دیا جائے اگر اس میں کوئی معنی پیدا ہو جائیں تو اچھی بات ہے ورنہ معنی کے بغیر بھی الفاظ کی ترتیب کے اعتبار سے اس کا شعری درجہ متعین کیا جائے۔ ایک چوتھا طریقہ یہ ہے کہ ذہن کو آزادانہ طور پر بہنے دیا جائے اور اس سفر میں جو نقوش مرتب ہوں انھیں شعری تخلیق قرار دیا جائے۔ ایک پانچواں طریقہ بھی ہے اور وہ یہ ہے کہ کاغذ پر نامربوط الفاظ کا انبار لگا دیا جائے اور اگر وہ شائع ہو جائے تو اسے نادر شعری تخلیق کا تاج پہنا دیا جائے۔

شاعری کے تیسرے طریقے کا موجد ایڈگر ایلن پو تھا۔ ایڈگر ایلن پو کے شاگرد تھے ملارمے، بادلیر اور فرانس کے وہ انحطاطی شاعر جو بعد میں علامت پسند شعرا کے نام سے مشہور ہوئے۔ علامت پسند شعرا کا ادبی مسلک یہ ہے کہ الفاظ اول ہیں اور الفاظ آخر نظم الفاظ میں ہے اور الفاظ سے پرے نہیں۔ نظم

کے لئے ضروری نہیں ہے کہ وہ معنی پیش کرے بلکہ اتنا ہی کافی ہے کہ وہ نظم ہو اس کی زندگی اس کے اندر ہو۔ شعر کہنے کا چوتھا اور پانچواں طریقہ بھی علامت پسندوں نے رائج کیا۔ مقصد یہ تھا کہ شعر موسیقی کے قریب چلا جائے۔ اس میں وہ ٹکڑے ختم ہو جائیں جو ادبی کمپوزیشن کے مختلف حصوں میں ربط پیدا کرتے ہیں ایک شعر دوسرے میں گم ہو جائے اور دوسرا تیسرے میں۔ آگے پیچھے دائیں بائیں اوپر نیچے حرکت ہو اور ایک ایسی فضا پیدا ہو جس میں کوئی شے اپنی جگہ قائم نہ رہ سکے۔ کسی شے کو اس کے صحیح نام سے پکارا نہ جا سکے کیوں کہ اس سے دل چسپی اور حسن میں کمی واقع ہو جاتی ہے۔ صرف ایک تاثر ہو، خواب کی سی فضا ہو۔ وضاحت کے بجائے شعر میں ایک پر اسرار ماحول ہو ایک دھندلکا ہو جس میں تمام نقوش ایک دوسرے میں گڈمڈ ہو جائیں۔ اردو کی نئی نظم کے سلسلہ میں علامت پسندی کا ذکر اکثر ہوتا ہے۔ لیکن بہت سے نئے شاعر اس بات سے پوری طرح واقف نہیں ہیں کہ اڈگر ایلن پو، ملارمے، بادلیر اور پال ورلین اگر نظم کو الفاظ کا کرشمہ سمجھتے ہیں تو اسے الفاظ کا کرشمہ بنانے پر پوری قوت صرف کرتے ہیں۔ الفاظ کی تراش خراش، ان کے صوتی اثرات، ان کی ترتیب پر اپنی تمام توجہ مرکوز کر دیتے ہیں۔ زبان پر ان کی قدرت تسلیم شدہ ہے اور ان کے پاس الفاظ کا وسیع ذخیرہ موجود ہے۔

الفاظ کے صوتی اثرات سے تیار ہونے والی کچھ نظمیں مختار صدیقی کے ہاں ملتی ہیں۔ اگرچہ ان میں مفہوم کی منطقی رو ہے۔ مجید امجد کی شاعری میں مفاہیم واضح ہیں لیکن طریقہ امیجسٹ شاعروں کا ہے۔ مجید امجد کی نظموں کی ساخت نشست و برخاست HOPKINS کی نظموں کے بہت قریب ہے۔ قیوم نظر کی نظموں میں الفاظ کے استعمال اور نظموں کی رسمی تعمیر پر اس قدر زور دیا گیا ہے کہ اس کی شاعری جذبات کی سطح سے بہت نیچے رہ جاتی ہے۔ قیوم نظر اور مختار صدیقی ضبط توازن اور نظم کی تعمیر میں اس قدر کھو جاتے ہیں کہ وہ میراجی کی نظم کے معیار تک بھی

پہنچ پاتے جو الفاظ کی محض رسمی ترتیب سے بہت بلند ہے۔ حقیقت یہ ہے کہ حلقہ ارباب ذوق کے اکثر شاعر شاعری کے انتظامی امور میں کھو کر رہ جاتے ہیں۔ میراجی خط منحنی کا ایک حقیقی شاعر ہے۔ مضامین کے اعتبار سے بھی اور تکنیک کے اعتبار سے بھی۔ مضامین کے اعتبار سے اس لئے کہ وہ نارمل انسان کی خواہشات کا ذکر ہی نہیں کرتا اور نہ ہی ان خواہشات کی تکمیل کے نارمل طریقوں سے دلچسپی رکھتا ہے۔ تکنیک کے اعتبار سے میراجی خط منحنی کا شاعر اس لئے ہے کہ وہ تفصیلات، الفاظ اور مصرعوں کی منطقی ترتیب میں یقین نہیں رکھتا۔

اردو کے جدید ترین شاعر، خط منحنی کے شاعر، یا تو میراجی سے کسب نور کرتے ہیں یا براہ راست فرانسیسی شعراء سے۔ ان سب میں افتخار جالب اور عباس اطہر قابل ذکر ہیں۔ عباس اطہر کے ہاں الفاظ میں ایک پراثر اور شدید تحرک ہے۔ الفاظ اور مصرعے تیکھے اور نوکیلے ہیں۔ ان کے اندر چونکا دینے والی قوت ہے۔ ایک عجیب و غریب دیوانگی ہے۔ پوری نظم کا مفہوم آسانی سے مرتب نہیں ہوتا لیکن نظم اپنی قوت کا احساس دلاتی ہے۔ عباس اطہر کی نظم رمبا کی نظم کے قریب ہے۔ رمبا کی طرح اس کی حسوں کا عمل فطری نہیں۔ رمبا نے شعوری طور پر اپنی حسوں کو مسخ کرنے کی کوشش کی تھی۔ عباس اطہر کے یہاں یہ جوہر اکتسابی ہے یا پیدائشی۔ ایک نظم کا اقتباس ملاحظہ کیجئے

کھیتوں سے پیلی مسرت اگی
اور کہرے کی چادر پہ بکھرے ہوئے زرد نقطے مصیبت کا اظہار تھے
چاروں جانب دھواں دھند اور آہنی موت
موٹر کے پہیوں کو میرا لہو سرخ دیوار
موٹر کے پہیوں میں میرے لئے سبز رستہ
کہ کھیتوں سے پیلی مسرت اگے گی

کہ میں سال کا آخری سانس ہوں

عادل منصوری کے ہاں الفاظ کا استعمال بنیادی طور پر اسی نوعیت کا ہے۔ ان دونوں شاعروں کے مقابلہ میں افتخار جالب کی شاعری زیادہ نامربوط ہے۔ اس کی ہر نظم خام مواد اور الفاظ کا ایک انبار ہے۔ اس کا تعلق بھی فرانس کے سرریلسٹوں، دادا اسٹول اور STREAM OF CONSCIOUSNESS کے شیدائیوں کے ساتھ ہے۔ وہ گرامر، ترتیب اور سیدھے سادے جملے میں یقین نہیں رکھتا۔ اس کا عقیدہ ہے کہ نظم الفاظ میں ہے اور الفاظ نظم میں نہیں اور دائرہ مکمل ہے۔ قاری دائرے سے باہر ہے اور شاعر اس کے بغیر مکمل ہے۔ لیکن بد قسمتی سے اس قسم کی شاعری امکانات کی شاعری نہیں ہوتی اور اس کی بڑی مختصر ہوتی ہے۔

خط منحنی کے اکثر شاعر اگرچہ واضح طور پر مفہوم یا موضوع کے شاعر نہیں ہیں لیکن ان کے ہاں ذاتی ناآسودگی، جنسی تشنگی اور نہایت معمولی بعض اوقات بے معنی اور عامیانہ جذبات کا اظہار ملتا ہے۔ اس لحاظ سے یہ لوگ سو سال پرانے فرانسیسی انحطاط پسندوں سے مختلف نہیں ہیں۔ میں تکنیکی اختراع کو برا نہیں سمجھتا۔ لیکن محض تکنیکی اختراع کی وجہ سے کسی شاعر کو اچھا یا برا شاعر سمجھنے کے لئے تیار نہیں ہوں۔ واقعہ یہ ہے کہ نہایت سنسنی خیز تکنیکی اختراعوں کے باوجود خط منحنی کے وہ جدید ترین شاعر جو صرف الفاظ کی شعبدہ بازی میں یقین رکھتے ہیں لطیفوں، پہیلیوں اور معموں کی سطح سے اوپر نہیں اٹھ پاتے۔ اس قسم کے شاعروں کا ایک ہجوم ہے جو ہندوستان اور پاکستان کے ادبی رسائل میں اُمڈ آیا ہے اور انھیں کو پڑھ کر یہ احساس ہوتا ہے کہ شاعری کے معیار تک پہنچنے کی بجائے ان لوگوں نے شاعری کو اپنے معیار تک کھینچ لیا ہے اور شادیانے بجا کر اپنی فتح کا اعلان کر رہے ہیں۔

اردو نظم میں نقالوں کی تعداد بہت بڑی ہے۔ جب خط مستقیم کی شاعری کا رواج تھا تو اس قسم کے شاعروں کی ایک فوج تھی جو مستند ترقی پسند شاعروں

کی رہ نمائی میں پروگرام کی نظمیں لکھتی تھی۔ حلقہ ارباب ذوق کے پاس بھی نقالوں کی کمی نہیں تھی۔ جب اختراع کرنے والے سامنے آئے تو سچ اور جھوٹ کی تمیز مٹ گئی۔ بہرحال نقالوں کی شاعری کا کوئی الگ وجود یا کردار نہیں ہے اس لیے ہماری بحث کے ساتھ ان کا کوئی واسطہ نہیں ہے۔

اردو کی نئی شاعری کا ایک حصہ ہے جو خالص خط مستقیم یا خط منحنی کی شاعری سے مختلف ہے۔ اس کا جنم اصطلاحات کی وجہ سے نہیں ہوا۔ اگرچہ بہت سے نئے شاعر خط منحنی کے شاعر کہلانا پسند کریں گے۔ شاعری کے اس حصے کو جنم دینے والے شاعر علامت امیج، بلیک ورس، فری ورس اور اس قسم کی دیگر اصطلاحات کا مفہوم بہ خوبی سمجھتے ہیں اور ان ہتھیاروں سے خاطر خواہ کام لیتے ہیں۔ یہ شاعری پرخلوص جذبات، احساسات اور موضوعات کی شاعری ہے اور خط مستقیم کی شاعری سے اس لحاظ سے مختلف ہے کہ یہ طے شدہ نتائج سے شروع ہو کر طے شدہ نتائج پر ختم نہیں ہوتی نہ کوئی پروگرام پیش کرتی ہے نہ کوئی پیغام دیتی ہے نہ رسمی طریقوں کا استعمال کرتی ہے نہ اظہار کے جدید ترین طریقوں سے پرہیز کرتی ہے۔ اس شاعری میں الفاظ براہ راست بیان کو علامتی سطح تک بڑی ندرت اور فن کارانہ چابک دستی کے ساتھ پہنچاتے ہیں۔ یہاں میں اس شاعری کے کچھ موضوعات کا ذکر کرنا چاہتا ہوں جو بار بار ہمارے سامنے آتے ہیں۔ اگرچہ ان موضوعات کا احساس ہمیں ان شاعروں کے ہاں بھی ہوتا ہے جو شعوری طور پر مضامین اور موضوعات میں یقین نہیں رکھتے۔ ان مضامین کی پرچھائیاں کہیں کہیں مستند ترقی پسند شاعروں کے ہاں بھی نظر آتی ہیں لیکن صرف ان لمحوں میں جب وہ جماعتی طور پر طے شدہ پروگرام کے تقاضوں سے آزاد ہو کر شعر کہتے ہیں۔

دور حاضر کے شاعروں کی اکثر نظموں کا موضوع NOSTALGIA یادوں سے لپٹنے کا رجحان ہے۔ مراجعت کی خواہش ہے جو حال سے بے اطمینان ہونے کی وجہ سے پیدا ہوتی ہے اور جب مستقبل تاریک نظر آتا ہے۔ اس کی ایک صورت

بچپن کی یاد ہے

مجھے ایک لڑکا جیسے تند چشموں کا رواں پانی
نظر آتا ہے یوں لگتا ہے جیسے یہ بلائے جاں
مرا ہم زاد ہے ہر گام پہ ہر موڑ پر جولاں
اسے ہم راہ پاتا ہوں۔ یہ سائے کی طرح میرا
تعاقب کر رہا ہے جیسے میں مفرور ملزم ہوں

اختر الایمان ـــ ایک لڑکا

ماضی کی یاد بھی بچپن ہی کی یاد کی ایک صورت ہے۔ اس میں گم کردہ محبتوں کی یاد بھی شامل ہے۔

تجھے تو یاد نہ ہو گی وہ شام کیف آگیں
شفق کے رنگ میں لکھی ہوئی کہانی سی
مچل رہی تھی ترے رخ پر تیری آنکھوں میں
ترے لبوں پر حکایت تھی اک سہانی سی
مجھے گماں ہوا جیسے میں وہ مسافر ہوں
جو رات دن کی مسافت کے بوجھ سے تھک کر
یہ چاہتا ہو کہیں گوشۂ اماں مل جائے
جسے نہ زیست کا مقدور ہو نہ جائے سفر
جو ڈھونڈتا ہو اندھیرے میں اپنے گم کردہ
محبتوں کے ذخیرے دلوں کے سرمائے

اختر الایمان ـــ ریت کے محل

دوستوں کی یاد اور اس آواز کی یاد جو شاعر کا پیار کا نام جانتی ہے۔

آتے ہیں بہت سے آنے والے
کچھ اجنبی کچھ رفیق و ہم دم

لیکن کئی سال مجھ پہ گذرے
سننے کے لئے ترس گیا ہوں
دستک کہ جواب بھی جانتی ہے
وہ نام جو میرے پیار کا ہے

خلیل الرحمٰن اعظمی ــ رفتگاں

گاؤں اور فطرت سے وابستگی کی یاد۔

کچھ برس پہلے سویرے منھ اندھیرے
ایک پہاڑی پر پہنچ جاتے تھے ہم
ایک کالے سخت تکیے سے اٹھا کر اپنا سر
ادھ جگا سورج ابھر کر دیکھ لیتا تھا ہمیں
ہم سحر خیزوں سے شرما کر جھکا لیتا تھا سر
دفعتاً اس کے لبوں سے پھوٹ پڑتی تھی ہنسی
ہاتھ وہ ہم سے ملاتا تھا بہ صد حسن تپاک
جسم و جاں میں پھیل جاتی تھی شگفتہ تازگی

عمیق حنفی ــ سند باد

فطرت کی طرف لوٹ جانے کی خواہش!

مجھے ان جزیروں میں لے جاؤ
جو کانچ جیسے
چمکتے ہوئے پانیوں میں گھرے ہیں
تو ممکن ہے میں
اور کچھ روز جی لوں
کہ شہروں میں اب میرا دم گھٹ رہا ہے

محمد علوی ــ مجھے ان جزیروں میں لے جاؤ

یادوں سے لپٹنے کی خواہش اور مراجعت (جو رجعت پسندی سے مختلف ہے) اردو کی بہت سی حسین نظموں کا موضوع ہے لیکن اردو کے جدید تر شاعروں کے ہاں صنعتی تہذیب، شہری زندگی، شخصیت کے انہدام اور روحانی بحران کا بار بار ذکر آتا ہے۔ شہر کا جنم اور شہر کی توسیع اقتصادی ترقی کا لازمی جزو ہیں۔ اس سے مفر ممکن نہیں لیکن شہروں کی توسیع نے بہت سے ایسے مسائل کھڑے کر دیئے ہیں جن سے دور حاضر کے بہت سے شاعر متاثر ہوئے ہیں۔ گاؤں کی یاد اور فطرت کی طرف لوٹ جانے کی خواہش بھی شہری زندگی کی مشکلات کی وجہ سے پیدا ہوتی ہے۔ یہ الگ بحث ہے کہ اردو نظم کا یہ رجحان کہاں تک حقیقی احساس پر مبنی ہے اور کہاں تک اکتسابی۔ بہرحال میں اسے قابل ذکر رجحان سمجھتا ہوں۔

شہر کی توسیع کے لئے درختوں کو کاٹ کر زمین تیار کرنا ضروری ہے۔ اس عمل میں گہرا کرب ہے۔

بیس برس سے کھڑے تھے جو اس گاتی نہر کے دوار
جھومتے کھیتوں کی سرحد پہ بانکے پہرے دار
گھنے سہانے چھاؤں چھڑکتے اور لدے پھندار
بیس ہزار میں بک گئے سارے ہرے بھرے اشجار

جدید انسان اور شہری زندگی کے کرب پر عمیق حنفی نے تین طویل نظمیں لکھی ہیں جن میں سے سند باد بہت سی ادبی بحثوں کا موضوع بنی ہے۔ سند باد کا ایک اقتباس ملاحظہ کیجیے۔

یہ کاغذوں پر جراثیم سے حروف نگار
یہ فائلیں، یہ فرامین، یہ پیام یہ تار
یہ ریڈیو یہ کتابیں، یہ فلم یہ اخبار
انھیں سے عرش کے پیغام مجھ تک آتے ہیں
انھیں وسیلوں سے پاتا ہوں میں حدیث شعور

انھیں سے ہوتا ہوں میں سرگراں سرگرداں
انھیں نے مل کے مرتب کیا میرا مقدور
میں ایک باب کسی اور کے فسانے کا
میں ایک پرزہ ہوں دنیا کے کارخانے کا

شہری زندگی کی ایک اور تصویر!

ادھ پھٹے پوسٹروں کے پیراہن
آہنی بلڈنگوں کے جسموں پر
کتنے دل کش دکھائی دیتے ہیں
بس کی بے حس نشستوں پر بیٹھی
دن کے بازار سے خریدی ہوئی
آرزو غم ، امید ، محرومی
پینٹ، گڑیا، شیمز، چوہے دان
کیلے امرود سنگترے چاول
نیند کی گولیاں گلاب کے پھول
ایک اک شے کا کر رہی ہے حساب
عہد حاضر کی دل ربا مخلوق

شہریار —— عہد حاضر کی دل ربا مخلوق

شہری زندگی سے بے اطمینانی کا اظہار صرف چند شاعروں تک محدود نہیں ہے۔ تقریباً سبھی جدید شاعروں نے اس بے اطمینانی کا اظہار کیا ہے۔

دور حاضر کے انسان کی تنہائی کردار، شخصیت اور مقصد مرگ و حیات کے منہدم ہونے کا عمل —— ایک بھیانک خوف جس کی موجودگی کا احساس ہر وقت ذہن و دل پر سوار رہتا ہے —— بہت سی نئی نظموں کے موضوع ہیں؟

میں قیدی ہوں اسی لمحے اسی جھونکے کا جو آنکھوں سے اوجھل ہے

مگر محسوس کرتا ہوں میں اس کے سخت ہاتھوں کو
کہ جس میں میرا جسم ناتواں جکڑا ہوا ہے
پھڑپھڑانا بھی نہیں ممکن

کمار پاشی ــــ برف کی پیاس

ایک پر اس کا سر
دوسری پر جگر
تیسری سے لٹکتا ہوا اس کا جذبوں سے معمور دل
اس کی آنتیں یہاں اس کی پھانکیں وہاں
اس کی اپنی صلیب آج کوئی نہیں
دشت میں دور تک چیختی آندھیاں
ختم اس کی ہوئی مشتہر داستاں

بلراج کومل ــــ شہید

نوراہی انجان مسافر
جنگل کا آغاز نہ آخر
سب رستے ناپید ہیں اس کے
سب راہیں مسدود سراسر

وزیر آغا ــــ جنگل

ایک اندھی آواز ہے جو مسلسل تعاقب کر رہی ہے۔
میں اس اندھی آواز سے بچنے کی خاطر
ہزاروں جتن کر چکا ہوں
دہکتی ہوئی سانس کو اپنے سینے میں روکے
لہو سے تہی برف کی انگلیاں اپنے کانوں میں ٹھونسے
اندھیرے کے جنگل میں دبکا پڑا ہوں

مگر کیا کروں
اس تعاقب میں آتی ہوئی چاپ کو کیا کروں

وزیر آغا —— چاپ

ایک ایسی دنیا جس میں فرد کی زندگی کا ہر لمحہ غیر یقینی ہو بھلی یا بری بُنی زندگی سے نباہ کرنے کا ایک انداز گھر بسانے کا ہے۔ بیوی بچوں سے محبت کرنے کا ہے۔ ان کی خوشیوں میں شریک ہونے کا ہے۔ غم و الم کے باوجود لذت زندگی کا حیاتیاتی احساس رکھنے کا ہے۔ اردو کی نئی نظم کا یہ پہلو بہت سے شاعروں کے ہاں ہمارے سامنے آیا ہے اور مثبت ردعمل کی ایک مثال ہے۔

مجھ کو دے دے وہی میری اپنی گلی
چھوٹا موٹا مگر خوب صورت سا گھر
گھر کے آنگن میں خوش بو سی پھیلی ہوئی
منہ دھلاتی سویرے کی پہلی کرن
سائباں پر امربیل مہکی ہوئی
کھڑکیوں پر ہواؤں کی اٹھکھیلیاں
روزن در سے چھنتی ہوئی روشنی
شام کو ہلکا ہلکا سا اٹھتا دھواں
پاس چولھے کے بیٹھی ہوئی لکشمی
اک انگیٹھی میں کوئلے دہکتے ہوئے
برتنوں کی سہانی مدھر راگنی

صبح کو اپنے اسکول جاتے ہوئے
میرے ننھے کے چہرے پہ اک تازگی
رشتے ناطے ملاقات مہمانیاں

دعوتیں جشن تیوہار شادی غمی

خلیل الرحمن اعظمی — سایہ دیوار

رکھ کے سینے پہ مرے ہاتھ کوئی کہتا ہے
اتنے پاگل نہ بنو ہوش میں آؤ بالم
دیکھو اب جاگ اٹھی، رات گئی بھور ہوئی
سیج کے گجروں میں باقی نہ رہا کوئی نم
چل کے پھلواری میں سورج کو نکلتے دیکھیں
چل کے دیکھیں کہ کلی کھلتی ہے کیسے تھم تھم
مرے بالوں میں سجا دو کوئی ہنستا ہوا پھول
چل کے ہاتھوں پہ مرے کھاؤ محبت کی قسم

خلیل الرحمن اعظمی — آنچل کی چھاؤں میں

دیواریں، دروازے دریچے گم سم ہیں
باتیں کرتے بولتے کمرے گم سم ہیں
ہنستی، شور مچاتی گلیاں چپ چپ ہیں
روز چہکنے والی چڑیاں چپ چپ ہیں
پاس پڑوسی ملنے آنا بھول گئے
الماری نے آہیں بھرنا چھوڑ دیا
صندوقوں نے شکوہ کرنا چھوڑ دیا
مٹھو بی بی روٹی دو کہتا ہی نہیں۔
سونی سیج پہ دل بس میں رہتا ہی نہیں۔
سنگر کی آواز کو کان ترستے ہیں
گھر میں جیسے سب گونگے ہی بستے ہیں
تم کیا بچھڑے سمے سہانے بیت گئے

لوٹ آؤ میں ہارا اور تم جیت گئے

محمد علوی ۔ شکست

صبح دم
کھل اٹھے چاروں طرف بچوں کے رنگیں قہقہوں اور تالیوں کے شوخ پھول
رات بھر کی تیز بارش کی بنائی جھیل میں
چل رہی تھی چھوٹی چھوٹی کشتیاں
ان میں ننھے کی تھی پیاری سی ناؤ
نظم کا نقش گریزاں جانا پہچانا سا کاغذ جانے پہچانے حروف
ننھا بولا آج جو تالی نہ پیٹے بے وقوف!

براج کومل ۔ کاغذ کی ناؤ

تنہائی، مایوسی، احساس کم تری، خودکشی کی خواہش، احساس کلبیت، قنوطیت، خود اذیتی، لذت کشی، ذاتی وابستگی، گھر آنگن کو واپسی، ماورائیت، شخصیت اور روح کی گہرائیوں کو ناپنے کی خواہش ۔ زندگی کا کرب آمیز احساس — (سیاہ و سپید کی بحث سے قطع نظر) —— یہ سب نئی نظموں کے موضوع ہیں۔ اور اسلوب میں غیر منطقی ترتیب اور خط منحنی کی طرف واضح جھکاؤ ہے۔ موضوعات کا دائرہ وسیع کرنا غیر شاعرانہ مضامین کو شاعری کی لذت سے متعارف کرانا اور الفاظ کو لغوی معنی کی سطح سے اوپر اٹھانا جدید شاعری کی بہت سی کامیابیوں میں سے چند قابل ذکر کامیابیاں ہیں۔

سوال یہ ہے کہ کیا ہماری موجودہ زندگی پر امید شاعری کی طرف رجحان کرتی ہے۔ کیا ہم قومی اور بین الاقوامی سطح پر کوئی ایسا راستہ تلاش کر سکتے ہیں جو بھوک، بیماری، جنگ، سیاسی اور اقتصادی سازشوں، بڑھتی ہوئی آبادی، ایٹم اور ہائیڈروجن بم، جدید ترین ہتھیاروں اور رنگ و نسل کے تعصبات کے پار لے جا سکے؟ پر امید شاعری کے امکانات مجموعی طور پر اس

سوال کے جواب کے ساتھ وابستہ ہیں۔ یا پر امید شاعری، موٹی کھال بے حسی، ذاتی خوش گوار زندگی (جب دماغ بے حس ہو اور جسم کو سب آسائشیں میسر ہوں) یا کسی انتہائی قسم کے سیاسی نظام کے احکام کے تحت ہو سکتی ہے۔ کئی سوال اور بھی ہیں کیا پر امید شاعری کرنا شاعر کا فرض ہے؟ کیا شاعری مسئلہ زندگی سے بنیادی تعلق رکھنے کے باوجود امید و یاس سے ماورا نہیں ہے؟ میں ان سب سوالوں کا صرف ذاتی قسم کا جواب دے سکتا ہوں اور وہ بھی منیب الرحمن کے الفاظ میں۔ ممکن ہے یہ جواب کچھ اور نئے شاعروں کا بھی ہو۔

یہ در جو بند ہو تو کہیں اور اٹھ چلیں
ظلمت بڑھے تو آتش غم تیز تر کریں
پروانہ وار جل کے بنیں خاک نشیں
انبوہ گرد بار میں رقص شرر کریں
افتادگی میں آرزوئے بال و پر کریں

اردو کی نئی نظم کا مستقبل تکنیکی جدتوں کے ساتھ وابستہ نہیں ہے بلکہ دریافت کے اس عمل کے ساتھ ہے جو معنی سے شروع ہو کر الفاظ کی اس منزل تک پہنچتا ہے جہاں الفاظ اور معنی ہم آہنگ ہو جاتے ہیں۔ الفاظ سے نظم کی طرف بڑھنے کا طریقہ بڑا پرکشش ہے لیکن اس کو اپنانے والے شاعر اکثر اپنی کاریگری کا شکار ہو جاتے ہیں۔ مضمون سے میری مراد کوئی بندھا ٹکا مضمون نہیں ہے بلکہ ہر لمحہ تازہ ہونے والا وہ ردعمل ہے جو اچھے شاعر کی شخصیت کا حصہ ہوتا ہے۔ میں وضاحت اور ابہام کو اضافی اصطلاحات تصور کرتا ہوں لیکن ابہام کو ایک شعری رویہ کے طور پر اپنانے کے لئے تیار نہیں ہوں کیوں کہ میں اس قسم کے ابہام کو زیادہ وقعت نہیں دیتا۔ افتخار جالب اور دیگر ابہام پسند شعرا خود بھی نہیں جانتے کہ وہ کیا کہنا چاہتے ہیں اور ابہام کے ساتھ ان کی مریضانہ وابستگی اس بات کا ثبوت ہے کہ وہ ڈرتے ہیں کہ جب وہ سادہ

الفاظ میں اپنا مفہوم ادا کریں گے تو وہ پکڑے جائیں گے اور معمولی شاعر بھی تسلیم نہیں کیے جائیں گے۔

شعر کہنے کا کوئی واحد، مکمل یا مطلق طریقہ نہیں ہے۔ بہت سے طریقوں کا مرکب ہے اور شاعری صرف شعر کہنے کے طریقوں کا مظاہرہ نہیں ہے۔ براہ راست بیان، علامت پسندی، اختصار پسندی بہ ذات خود شاعری کی مختلف قدریں نہیں ہیں۔ محض وہ ہتھیار ہیں جو شاعروں اور فن کاروں کے ہاں استعمال ہوتے ہیں۔ ان سے کسی شاعر یا اس کی شاعری کی قدر و قیمت کا فیصلہ نہیں ہوتا۔ فیصلہ اگر ہوتا ہے تو فن پاروں کی مکمل شخصیت سے اور اقدار سے جو یہ پیش کرتے ہیں۔ ان امکانات سے جن کی طرف یہ اشارہ کرتے ہیں۔ اس جذباتی سطح سے جو اثر انگیزی کی پہلی شرط ہے اور اگر اردو کے نئے شاعر بھی پہلے سے طے شدہ نتائج اور طے شدہ رویوں کے مطابق نظمیں لکھتے ہیں تو وہ شاعری کسی طرح بھی اس ترقی پسند شاعری سے بلند نہیں ہو سکتی جس کو میں پروگرام کی نئی شاعری کا نام دیتا ہوں۔

میں اردو کی نئی نظم کے حال یا مستقبل سے مایوس نہیں ہوں اور میں ان تمام شاعروں کا خیر مقدم کرتا ہوں جن کا ردِ عمل ہر لمحہ تازہ رہتا ہے جن کی جستجو مسلسل رہتی ہے اور جو اپنے سفر میں خطِ مستقیم پر چلنے سے گریز کرتے ہیں کیوں کہ شاعری کا سب سے بڑا دشمن خطِ مستقیم ہے۔ چاہے وہ پروگرام کا خطِ مستقیم ہو یا کسی جدید ترین فیشن کا کھینچا ہوا۔

آخر میں اپنے ہی ایک مضمون خون اور روشنائی کا اقتباس پیش کرنا چاہتا ہوں کیوں کہ میں اس اقتباس کے ذریعے اپنا مسلک واضح الفاظ میں پیش کر سکتا ہوں۔

"شاعری کے محاسن کا میزان گرامر کے اصولوں سے نہیں کیا جا سکتا ہے۔ نہ ہی بحر و وزن کے تجربوں کے ذریعہ سے اس کی عظمت کو پہچانا جا سکتا ہے۔ زبان

اور اس کے ادب سے واقف ہونا شاعر کی تربیت کا حصہ ہے۔ اس تربیت کے بغیر شعر کرنا جرم ہے۔ لیکن زبان کو استعمال کرنے کا انداز شاعر کا ذاتی مسئلہ ہے۔ جب ہم اچھی نظموں کا تجزیہ کرتے ہیں تو ہم اس عمل کا تجزیہ نہیں کرتے جو الفاظ کو شعر کا روپ دیتا ہے بلکہ ان الفاظ کا تجزیہ کرتے ہیں جو یا تو شعر کا درجہ پا چکے ہیں یا نہیں پا سکے ہیں۔ شاعری سے متعلق بحث کو بحر و وزن اور گرامر تک محدود کرنے کا مطلب یہ ہے کہ ہم ایک خاص طریق کار کو جاری رکھنے پر مصر ہیں اور ہم بہت سے شاعروں کے اس لیے خلاف ہیں کیوں کہ وہ ہمارے انداز سے گفت گو نہیں کرتے۔ کوئی نظم یا فن پارہ اس وقت ناکام ہوتا ہے جب اس کا خالق الفاظ کے ذریعے شعری خاکے تیار کرنا چاہتا ہے جب کہ الفاظ کا مقصد تجربات کو پیش کرنا ہے۔ زندگی کی تصویر کشی کے واسطے سے تخلیق کی منزل تکمیل تک پہنچنا ہے۔ اگر شاعر کا نظام ضبط نامکمل ہے اور تجربات خام ہیں تو ہمارے سامنے یا تو محض الفاظ رہ جاتے ہیں یا خام تجربات کی شکستہ ہڈیاں۔ شاعری درمیان میں سے نکل جاتی ہے۔ الفاظ خام مواد اور تفصیلات کو شاعری کا درجہ اس وقت حاصل ہوتا ہے جب ایلیٹ کے قول کے مطابق ہم خون کو روشنائی میں بدلنے میں کامیاب ہو جاتے ہیں۔ ہمارا المیہ یہ ہے کہ ہم بلا مقصد روشنائی کے دریا بہاتے رہتے ہیں جب کہ ہماری صلاحیتیں یا تو پیدائشی طور پر کم زور ہوتی ہیں یا مسخ ہو چکی ہوتی ہیں اور یا ہم خون اور روشنائی میں تمیز کرنے کا مذاق کھو بیٹھتے ہیں۔

شہریار

ایک جدید نظم کا تجزیاتی مطالعہ

پرانے انداز کی سادہ براہ راست، بیانیہ یا خطابت کے پیرایے میں لکھی ہوئی نظموں کے جو لوگ عادی رہے ہیں ان کے لئے جدید طرز کی ایسی نظم آج کل دردسر بنی ہوئی ہے جو بالواسطہ، پیچیدہ اور علامتی طریق کار سے وجود میں آتی ہے۔ ایسی نظموں کا مطالعہ کرنے والے نظم کے معنی ومفہوم اور اس کی کیفیت تک پہنچنے میں اپنی نارسائی محسوس کر کے بالعموم یہ نتیجہ نکالتے ہیں کہ ساری خرابی دراصل اس شاعر کی ہے یا اس نظم کے اندر موجود ہے جو ان کی دسترس میں نہیں آرہی ہے اور پھر وہ اپنی شعر فہمی اور خوش ذوقی کو معیار اور سند مان کر جدید نظم کے متعلق عجیب وغریب قسم کے فیصلے صادر کرتے ہیں۔ فنون لطیفہ کی ہر شاخ خواہ اس کا تعلق موسیقی اور مصوری سے ہو خواہ ادب اور شاعری سے اپنے رنگا رنگ اسالیب اور طریق کار رکھتی ہے۔ ان اسالیب کی تہہ تک پہنچنے کے لئے قاری یا سامع کو بھی اپنے ذہن کی تربیت کرنی پڑتی ہے۔ اس تربیت کے فقدان کی وجہ سے اگر ہم کلاسیکی موسیقی، تجریدی مصوری یا علامتی نظم نہیں متاثر کرتی کیوں کہ ہمارا ذہن ہلکی پھلکی موسیقی، فوٹوگرافی کے انداز کی تصویروں یا واعظانہ اور تبلیغی قسم کی نظموں سے زیادہ مانوس رہا ہے اور اس بنا پر ہم فیاض خاں کے کسی نغمے، پکاسو یا حسین کی کسی پینٹنگ یا کسی جدید شاعر کی نظم کو بکواس کہہ کر خوش ہو لیتے ہیں تو ایسے لوگوں سے مجھے ہمدردی ہے۔ لیکن جو لوگ سنجیدگی سے کسی انداز یا کسی طریق کار سے واقفیت حاصل کرنا چاہتے ہیں اور اس کے لئے ان کے دل میں خلوص ہے میں ان کی قدر کرتا ہوں۔ ایسے ہی لوگوں کے لئے میں نے یہ مناسب سمجھا ہے کہ جدید نظم کے بارے میں کسی

قسم کی اصولی گفتگو کرنے کے بجائے کسی ایک نظم کا تجزیاتی مطالعہ پیش کروں۔ اس کے لئے میں نے ڈاکٹر منیب الرحمٰن کی نظم آئینہ منتخب کی ہے۔

نظم یہ ہے۔

دن نکلتے ہی آئینہ بولا
آؤ بے روک ٹوک آجاؤ
اس تکلف کی کیا ضرورت ہے
میں ہمیشہ سے جانتا ہوں تمھیں
پھر تعارف کی کیا ضرورت ہے
ایک دن ایک طفلک معصوم
میری آغوش میں مچلتا تھا
وہ سماں تم کو یاد ہو کہ نہ ہو

شام کو راہ سرد ویراں پر
ایک سایہ قریب آتا ہے
اور کہتا ہے آؤ ساتھ چلیں
پاس کے ریسٹوراں میں چائے پئیں
اور میں پوچھتا ہوں کیا مجھ سے
آشنا ہیں تمام اہل جہاں
میں کبھی عکس ہوں کبھی سایہ
اصل کی جستجو میں سرگرداں
خود کو پہچاننے میں عمر گئی
اور اپنے لئے میں غیر رہا
سب نے دیکھا مجھے مگر میں ہی

اپنی صورت کبھی نہ دیکھ سکا

نظم ایک جھٹکے کے ساتھ اور بے ساختہ انداز میں شروع ہوتی ہے۔ شاعر کسی تمہید کے بغیر براہ راست پڑھنے یا سننے والے کو اپنے شعری تجربے میں شریک کرنا چاہتا ہے۔ اس نے یہ تفصیل بیان نہیں کی کہ صبح ہوئی اور اس نے اپنے آپ کو دن کی تگ و دو کے لئے تیار کرنا شروع کیا وغیرہ وغیرہ۔ اس نے یہ سب قاری پر چھوڑ دیا ہے۔ شعری تجربہ کو اگر منطقی نثر میں بیان کیا جائے تو یہ ہے کہ ایک انسان جو کہ پہلے ایک تھا اب کئی شخصیتوں میں بٹ گیا ہے۔ یہ شخصیتیں اتنی متضاد اور متخالف ہیں کہ ایک کو دوسری پر غیر کا گمان گذر رہا ہے۔ اور اسی لئے ایک دوسری سے گریزاں ہے لیکن ایک بے نام سی خواہش یا خلش اس تضاد کو مٹانا چاہتی ہے۔ اسی خواہش یا خلش نے ان باہم متضاد شخصیتوں میں ایک ربط اور تعلق پیدا کر دیا ہے شخصیتوں کا یہ بعد یا تضاد فکری اور جسمانی سطح پر ہے روحانی یا جذباتی سطح پر نہیں ۔ اور روحانی یا جذباتی سطح پر پہنچ کر ہی اس بعد یا تضاد کا احساس شاعر میں پیدا ہوا ہے۔ وہ چاہتا ہے کہ جسمانی یا فکری سطح پر بھی یہ بعد یا تضاد ختم ہو جائے اور وہ اپنی ان متضاد شخصیتوں میں سے کسی ایک سے اپنے آپ کو پوری طرح IDENTIFY کر لے تاکہ اس کو اس احساس کے کرب سے نجات مل جائے۔ نظم کا خاتمہ اس کوشش کی ناکامی پر ہوتا ہے۔ ناکامی کے اعتراف اور شاعرانہ اظہار سے شاعر کے اعصاب و حواس کو اس کھنچاؤ TENSION سے نجات مل گئی جو اس نظم کا محرک تھا اور شاعر کو وہ آسودگی مل گئی جو اس شعری تخلیق کا محرک کہی جا سکتی ہے۔

اب نظم کی ترتیب و ساخت پر غور کیجئے اور دیکھئے کہ شاعر نے اپنے اس شعری تجربہ کو کون سا پیکر دیا ہے اور اس پیکر کے کن گوشوں کو خصوصیت کے ساتھ اجاگر کیا ہے تاکہ دوسرے لوگ یا بے نام قارئین اس تجربے میں اسی طرح

شریک ہو سکیں جس طرح شاعر اس سے گذرا ہے۔

نظم کو دو حصوں میں بانٹا گیا ہے۔ پہلے حصے کا آغاز خود کلامی سے ہوتا ہے اور خود کلامی پر ختم ہوتا ہے۔ دن نکلنے کے بعد شاعر یا نظم کا بنیادی کردار آئینہ دیکھتا ہے۔ آئینہ دیکھتے ہوئے کچھ جھجک محسوس کرتا ہے۔ کیوں کہ آئینہ میں اس کی شخصیت کچھ مختلف نظر آتی ہے۔ آئینہ یہاں اس کے باطن کی علامت ہے۔ آئینہ اس کی ایک اور شخصیت کی طرف ہلکا سا اشارہ کرتا ہے جس کا تعلق اس کے معصوم بچپن سے ہے۔ یہ طفلک معصوم کی ترکیب اس حصے کی کلید ہے۔ شاعر یا بنیادی کردار پہلے بچے کی طرح معصوم تھا پھر وقت اور حالات کے سرد گرم یا پیچ و خم سے کچھ اور ہو گیا۔ یہ کچھ اور ہونا اس کے وجود کے لئے ضروری تھا۔ لیکن اس کے لئے جو قیمت اسے ادا کرنی پڑی وہ اس کی معصومیت ہے۔ اس لئے وہ دونوں شخصیتیں بہ یک وقت اس کے لئے اجنبی ہیں۔

دوسرا حصہ بارہ مصرعوں پر مشتمل ہے یہ حصہ بھی خود کلامی کا انداز رکھتا ہے۔ پہلے حصہ میں جس شخصیت سے آئینہ کے توسط سے نظم کے مرکزی کردار نے کچھ کہا اور سنا تھا وہی شخصیت یا ایک تیسری شخصیت شام کو اس کو سایہ کی شکل میں ملتی ہے۔ جس طرح آئینہ کا عکس اس کی شخصیت کا ایک روپ تھا اسی طرح سایہ بھی اس کی شخصیت کا ایک پیکر ہے لیکن عکس کے برخلاف سایہ اس کے قریب آنا چاہتا ہے۔ عکس دن میں نظر آیا تھا اور دن ایک طرح سے مادی زندگی کے آغاز کی علامت ہے جب کہ شام اس زندگی کے خاتمہ کی۔ اسی لئے سایہ اس سے قریب آنا چاہتا ہے اور چاہتا ہے کہ وہ اپنی متضاد شخصیتوں کو بھول کر ایک نارمل انسان ہو جائے اور ہجوم میں خود کو کھو دے۔ ریسٹوراں میں چائے پینے کی دعوت اس بات کی تصدیق کرتی ہے۔ لیکن یہ دعوت ہی اس کے ہونٹوں سے یہ کہلواتی ہے کہ

میں کبھی عکس ہوں کبھی سایہ

اصل کی جستجو میں سرگرداں
خود کو پہچاننے میں عمر گئی
اور اپنے لئے میں غیر رہا
سب نے دیکھا مجھے مگر میں ہی
اپنی صورت کبھی نہ دیکھ سکا

یعنی وہ اپنی متضاد شخصیتوں میں سے کسی ایک سے اپنے کو IDENTIFY نہیں کر سکا۔ وہ یہ فیصلہ نہیں کر سکا کہ حقیقتاً اس کے وجود کا کیا جواز ہے۔ عام نظروں میں وہ ایک ہے اور اپنی نظر میں کئی۔ ریسٹوراں کا لفظ اس حصے میں علامتی اہمیت رکھنے کے ساتھ ساتھ شعری صداقت کی الم ناکی کو کم کرنے کے لئے RELIEF بھی فراہم کرتا ہے۔ نظم کے اسلوبی ڈھانچے میں یہی لفظ اپنے صوتی آہنگ اور معنویت کے اعتبار سے اجنبی ہے اور اس کی اجنبیت ہی ہمارے اس جذباتی کھنچاؤ کو کم کرتی ہے جو اس نظم نے ہم میں پیدا کیا ہے اور اس شدید جذباتی تناؤ اور پھر سکون کے لئے ہم کو تیار کرتی ہے جس پر نظم کا خاتمہ ہوتا ہے۔

نظم کی اندرونی منطق روزمرہ کی منطق سے قریب ہے۔ دن کے ساتھ آئینہ شام کے ساتھ سایہ۔ راہ سرد و دیراں کے ساتھ چائے اور ریسٹوراں جیسے تلازمات ہیں جن میں کسی قسم کا بعد نہیں پایا جاتا۔ نیز خود کلامی کی کیفیت میں انسان عام طور سے جو باتیں اپنے آپ سے کرتا ہے وہ نہ تو بہت مرتب ہوتی ہیں اور نہ بہت طویل وقفوں پر پھیلی ہوئی ہوتی ہیں۔ یعنی چھوٹے چھوٹے جملوں میں ہوتی ہیں۔ اس اعتبار سے اس کی بحر اور مصرعوں کی ترتیب و تقسیم مناسب و موزوں ہے۔ اس بحر میں جو غزلیں لکھی گئی ہیں ان میں سے بیشتر میں خود کلامی کا انداز پایا جاتا ہے۔ مثلاً میر کی یہ غزل جس کا ایک شعر یہ ہے۔

یہی جانا کہ کچھ نہ جانا ہائے
وہ بھی ایک عمر میں ہوا معلوم

یا غالب کی ایک غزل جس کا مطلع یہ ہے

ابن مریم ہوا کرے کوئی
میرے دکھ کی دوا کرے کوئی

یا مومن کا یہ مشہور شعر

تم مرے پاس ہوتے ہو گویا
جب کوئی دوسرا نہیں ہوتا

اسی بحر میں ہیں جس میں یہ نظم ہے۔ اس مخصوص بحر کے انتخاب نے اس نظم کے ابلاغ و ترسیل کے امکانات کو بڑھانے میں بڑا نمایاں رول ادا کیا ہے۔

نظم کی ترکیبی، ہیئتی اور فنی ساخت کا تجزیہ کرنے کے بعد یہ سوال پیدا ہو سکتا ہے کہ اس میں جو شعری صداقت پیش کی گئی ہے اس کی سماجی معنویت کیا ہے؟ کیا یہ شعری صداقت اپنے اندر عمومی صداقت بننے کا امکان رکھتی ہے یا یہ صرف کسی ایک شخص یا ایک لمحہ سے مخصوص ہو کر رہ جائے گی۔ اس سلسلے میں مجھے صرف اتنا عرض کرنا ہے کہ سماجی معنویت کی اصطلاح اپنی تمام تر افادی اہمیت کے باوجود ایک اضافی اصطلاح ہے۔ اس نظم میں جس شعری صداقت کو پیش کیا گیا ہے وہ ہو سکتا ہے بیش تر ہندوستانیوں کے لئے ابھی دور کی بات ہو اور وہ اس تضاد کے کرب سے دوچار نہ ہوئے ہوں جو اس نظم کا محرک بنا۔ لیکن جو لوگ آج کے انسان کے اس تضاد اور اس کے کرب کو محسوس کرتے ہیں اور اس تضاد کو کسی نہ کسی طرح ختم کرنا چاہتے ہیں ان کے لئے یہ نظم بڑی اہمیت رکھتی ہے۔ کیوں کہ اس نظم میں اس تضاد کو ابھار کر وہ جذباتی تناؤ پیدا کیا گیا ہے جو اس تضاد پر فتح پانے کی خواہش کا چراغ ہر دل میں روشن کردے گا۔

خلیل الرحمن اعظمی

جدید تر غزل

جدید تر غزل اردو شاعری کے جدید تر رجحانات کے سلسلے کی ہی ایک کڑی ہے۔ اس لئے اس کے بارے میں کچھ عرض کرنے سے پہلے یہ مناسب معلوم ہوتا ہے کہ جدید تر اردو شاعری کے خدوخال متعین کرنے کی کوشش کی جائے۔ ویسے اس مسئلے پر کوئی قطعی بات کہنے اور کسی فیصلہ کن نتیجے پر پہنچ کر کسی قسم کا حکم لگانے کی ذمہ داری میں اپنے سر لینے کے لئے تیار نہیں ہوں۔ جن شعری اور ادبی تخلیقات کا تعلق ہمارے زمانے، ہماری زندگی اور ہماری اپنی ذات سے بہت گہرا ہو اور جو رجحانات اپنی تشکیل و تعمیر کی ابتدائی یا درمیانی منزل میں ہوں ان کا معروضی مطالعہ اور ان کی قدر و قیمت کا اندازہ اگر ناممکن نہیں تو دشوار ضرور ہے۔

شاعری کے سلسلے میں "جدید" کی صفت بہ طور اصطلاح ہمارے یہاں اس وقت استعمال میں آئی جب آزاد اور حالی نے شعوری طور پر مقصدی اور افادی اور اصلاحی قسم کی نظمیں لکھنے اور اس رجحان کو فروغ دینے کی کوشش کی۔ اس وقت سے لے کر اب سے کچھ دنوں پہلے تک جدید شاعری کے جتنے رجحانات سامنے آئے ہیں ان کے پیچھے زمانۂ حاضر سے متعلق کسی نہ کسی قسم کے مسلک یا نصب العین کا تصور کارفرما رہا ہے۔ بعض اوقات ایک رجحان دوسرے رجحان کی ضد یا ردِ عمل کے طور پر وجود میں آیا ہے لیکن اس کے علم برداروں نے بھی اپنے رجحان کو ایک مسلک یا نصب العین کی شکل دینے کی کوشش کی ہے اور اس سلسلے میں ان کے ذہن میں کسی نہ کسی قسم کی منصوبہ بندی یا مقررہ لائحہ عمل پر کاربند ہونے کا تصور رہا

ہے۔ اس لئے اس دور کی جدید شاعری اپنی تمام منزلوں اور مرحلوں میں اپنے مسلک یا نصب العین کے واسطے سے ہی پہچانی جاتی رہی ہے اور اس کو پسند یا نا پسند کرنے والوں نے بھی اکثر و بیشتر مسلک یا نصب العین کو ہی اپنی کسوٹی قرار دیا ہے۔ اصلاحی شاعری، قومی شاعری، وطنی شاعری، ملی شاعری، رومانی شاعری، شبابیات کی شاعری، انقلابی شاعری، صحت مند شاعری، رجائی شاعری، اجتماعی شاعری، عوامی شاعری، ترقی پسند شاعری جیسی اصطلاحیں نہ صرف عام لوگوں کا بلکہ بیسویں صدی کے نقادوں اور مورخوں کا تکیہ کلام رہی ہیں۔

شعر و ادب کا تعلق بنیادی طور پہ شاعر و ادیب کی شخصیت، اس کے مزاج اس کی افتاد طبع اور اس کے تجربات و محسوسات کی نوعیت سے ہے۔ یہ تجربات و محسوسات جس قدر حقیقی ہوں گے، ان کی جڑیں زندگی میں جتنی گہری ہوں گی اور ان کا رشتہ، شاعر، ادیب کی اصلی شخصیت اور اس کی افتاد طبع سے جتنا فطری اور حقیقی ہوگا اسی اعتبار سے وہ فن پارے کی تخلیقی شرائط کو پورا کرنے کے قابل ہوگا اور اس کی تحریروں میں وہ آب و رنگ پیدا ہو سکے گا جس کی بدولت ان کی تاثیر دیرپا اور مستقل حیثیت کی حامل ہوگی۔ مسلک اور نصب العین ہر دور میں پیدا ہوتے اور اپنی موت آپ مرتے رہتے ہیں لیکن تخلیقی ادب کی پہچان یہ ہے کہ اس کی دل کشی اور تازگی اس وقت بھی برقرار رہے جب مسلک یا نصب العین سے لوگوں کو ذرہ برابر بھی دل چسپی نہ ہو۔ انسان دوستی کا بنیادی عقیدہ یا حسن، صداقت اور خیر کی جستجو اور اس کے لئے لگن اور خلوص جیسی چیزوں سے تو کسی سچے فن کار کو انکار نہیں ہو سکتا اس لئے کہ ان کے بغیر کسی قسم کے احساس کا سوال ہی نہیں پیدا ہوتا لیکن مسلک یا نصب العین اگر کسی ایسے نظریے یا منصوبے کی پیداوار ہے جو کسی ہنگامی یا وقتی ضرورت کے ماتحت وجود میں آیا ہے تو فن کار کی دشواریاں بہت بڑھ جاتی ہیں اس لئے کہ اس طرح کی وابستگی عام طور پر نظر کو محدود کر دیتی ہے اور شاعر یا ادیب کو اس کی بہت بڑی قربانی دینی پڑتی ہے۔

یہ حد بندی یا جکڑ بندی بعض اوقات شاعر یا ادیب کا رشتہ زندگی، زمانہ یا فطرت کے نامیاتی تسلسل اور اس کے کلی وجود یا زندہ وحدت سے منقطع کر کے اسے چند وقتی حصاروں میں مقید کر دیتی ہے۔ ادبی تنقید کے معلم اول ارسطو نے غالباً اس نکتے کو پا لیا تھا اسی لئے اس نے تاریخ کے مقابلے میں شاعری کی آفاقیت اور ہمہ گیری کا اعتراف کیا ہے۔ اقبال کا پیرایۂ بیان اگر مستعار لیا جائے تو کہا جا سکتا ہے کہ فن کی تقویم میں بھی عصر رواں کے سوا اور کئی زمانے شامل ہوتے ہیں جن کا کوئی نام نہیں ہوتا۔ شاعری کا تعلق اگر کسی ایسے نصب العین سے ہے جس کا تعلق محض عصر رواں سے ہو تو اس کے متعلق ہمیشہ یہ اندیشہ لگا رہتا ہے کہ وہ آگے چل کر پرانی نہ ہو جائے اور اس کی حیثیت محض ایک تاریخی دستاویز کی ہو کر نہ رہ جائے گو کہ ایسے لوگ بھی پیدا ہوتے رہے ہیں جن کی شاعری کسی نصب العین سے وابستگی کے باوجود نصب العین سے ماورا ہو گئی ہے اور اس کے بہت سے حصے زمانے پر فتح حاصل کرنے میں کام یاب رہے ہیں۔

مگر یہ حوصلۂ مردِ ہیچ کارہ نہیں

سوال یہ پیدا ہوتا ہے کہ کیا انسان کسی متعین نظریہ یا نصب العین کو اپنائے بغیر بھی رہ سکتا ہے اور اپنے زمانے کے ان گنت مسائل اور پیچیدگیوں سے عہدہ برآ ہونے کے لئے خود اس کی نظر، اس کا خلوص اور اس کے اپنے حواس اور ادراک کافی نہیں ہیں۔ واقعہ یہ ہے کہ نظریے یا نصب العین کا تصور انسان کے لئے ایک ایسا سہارا رہا ہے جس نے اس کی دشواریوں کو بہت کچھ آسان بنائے رکھا۔ کسی چیز کو رد یا کسی کو قبول کرنے کے لئے ہمیں ایک بنا بنایا پیمانہ یا کسوٹی مل جاتی ہے اور ہم بہت سی زحمتوں سے بچ جاتے ہیں لیکن تخلیقی فن کار کے ساتھ ایک مصیبت یہ بھی لگی ہوئی ہے کہ ہر فن کار اپنی ایک انفرادیت بھی رکھتا ہے اور اس کے ساتھ اس کی اپنی عقل، اس کا اپنا احساس اور اس کا اپنا ادراک بھی کام کرتا رہتا ہے۔ اگر فن کار اپنی عقل کو استعمال نہ کرے اور

اپنے حواس یا ادراک کو کسی خارجی نظام تک تابع کر دے تو اس سے زیادہ محفوظ راستہ اور کوئی نہیں ہے لیکن ہر تخلیقی فن کار اس محفوظ راستے پر گامزن ہونے کے لئے آمادہ نہیں ہوتا کیوں کہ اس کا اپنا داخلی احساس اور اس کی اپنی عقل بعض اوقات ایک نئے ردعمل سے دوچار ہوتی ہے۔ غالب نے اس عمل کو "آشوب آگہی" سے تعبیر کیا ہے۔ جب شاعر یہ محسوس کرنے لگتا ہے کہ

اپنی ہی ہستی سے ہو جو کچھ ہو آگہی گر نہیں غفلت ہی سہی

تو گویا مقررہ سانچوں اور بنے بنائے راستوں سے باہر نکل جانے کی مصیبت مول لیتا ہے۔

کلاسکیت اور رومانیت کی آویزش اس وقت بھی انسانی سماج میں جاری رہی ہے جب ان اصطلاحوں کا وجود بھی نہ تھا البتہ جب سے انسان نے زندگی اور زمانے کے متحرک اور تغیر پذیر ہونے کا راز دریافت کیا ہے۔ حقیقت اور صداقت کا تعین اور بھی دشوار ہو گیا ہے۔ حقیقت اب جامد نہیں متحرک اور تغیر پذیر ہے۔ ایک شے کا رشتہ بہت سی اشیا کے ساتھ ہے۔ ظاہری رشتوں کے علاوہ کچھ باطنی، اندرونی اور پر اسرار رشتے بھی ہیں۔ زندگی کی حقیقتیں اگر جامد، ساکت، متعین یا مقررہ ہوتیں تو انسان کے مسائل ایک ہی بار طے ہو جاتے اور کوئی ایک نظریہ یا نصب العین یا کوئی ایک شخص ایک دن بیٹھ کر ساری باتوں کا تعین کر دیتا اور ساری حقیقتوں کو ان کے نام دے دیتا۔ نذیر احمد کے کرداروں کی طرح ہم ہمیشہ کے لئے کچھ لوگوں کے نام ظاہر دار بیگ یا زبردست بیگ رکھ دیتے اور کچھ عورتوں کو تمیز دار بہو یا بدتمیز بیوی کہہ کر مطمئن ہو جاتے۔ لیکن ہماری آگہی نے اس وقت مصیبت کھڑی کی جب یہ معلوم ہوا کہ ہر زندہ شے اور ہر زندہ شخص نیکی اور بدی، جھوٹ اور سچ، محبت اور نفرت، اخلاص اور ریاکاری، بہادری اور بزدلی کا ایسا مرکب ہے جہاں ان کی نسبتیں وقت کے ساتھ ادلتی بدلتی رہتی ہیں اور ہم ان کے درمیان جو لکیریں کھینچتے ہیں

انھیں زندگی کی بے درد حقیقتیں مٹا دیتی ہیں اور بہ قول فراق وہ منزل آجاتی ہے جب انسان محسوس کرتا ہے کہ:

آئے نہ نظر لکیر ایسی نیکی و بدی کے درمیاں ہے

اس لکیر کے غائب ہونے کا شعور اور زندگی کو کلی حیثیت سے برتنے اور اس کا ادراک حاصل کرنے کی خواہش مغرب میں بہت پہلے شروع ہو چکی تھی لیکن مشرق میں اس کا احساس کہیں کہیں انفرادی طور پر نظر آتا ہے۔ بیدل جب کہتا ہے کہ

ہمہ عمر باتو قدح زدیم و نہ رفت رنج خمار ما
چہ قیامتی کہ نمی رسی زکنار ما بہ کنار ما

تو یہ دراصل قربت اور دوری کی بنی بنائی لکیروں کے غائب ہونے کے کرب کا اظہار ہے یا جب غالب یہ محسوس کرتے ہیں کہ

ایماں مجھے روکے ہے تو کھینچے ہے مجھے کفر کعبہ مرے پیچھے ہے کلیسا مرے آگے

یا

تیری وفا سے کیا ہو تلافی کہ دہر میں تیرے سوا بھی ہم پہ بہت سے ستم ہوئے

یا

مستقل مرکز غم پہ بھی نہیں تھے ورنہ ہم کو اندازۂ آئین وفا ہو جاتا

یا

پانی سے سگ گزیدہ ڈرے جس طرح اسد ڈرتا ہوں آئینے سے کہ مردم گزیدہ ہوں

تو ہم اندازہ لگا سکتے ہیں کہ تصور پرستی اور مقررہ نصب العینیت کے دائرے کو زندگی نے کس بے دردی سے توڑ دیا ہے اور اس کے نتیجے میں شاعر کو کس اندرونی کش مکش اور ذہنی تصادم سے گزرنا پڑ رہا ہے۔

ہندوستان میں مغربی حکومت کے قیام کے بعد جب نئی تعلیم اور نئی تہذیب کا چرچا ہوا تو ہمارے شاعروں نے تصوف، اوہام پرستی، مافوق الفطرت

قوتوں پر یقین یا عشق پیشگی، رندی اور دیوانگی کے تصورات سے کنارہ کشی اختیار کرکے کچھ نئے تصورات کو جنم دیا۔ وہ تصورات جن کا تعلق مادی زندگی کی فلاح و بہبود اور زمانۂ حاضر کے مسائل کا حل تلاش کرنے سے تھا۔ حالی سے لے کر تقسیم ہند کے کچھ دنوں بعد تک ہمارے شعرا کے لئے یہ تصورات اور ان تصورات سے وابستہ مسلک یا نصب العین کا تصور ذہنی سہارے کا کام دیتا رہا۔ ایک عقیدے کے ختم ہونے کے بعد انسانی ذہن کو جس اذیت اور کرب کا سامنا کرنا پڑتا ہے۔ وہ اس نسل کے حصے میں نہیں آیا کیوں کہ ان کی جگہ ایسے عقیدوں نے لے لی تھی جنھیں شاعر اپنے گزشتہ عقائد کا نعم البدل سمجھ سکتا تھا۔ اس دور میں گذشتہ عقائد سے انحراف یا بغاوت نے خود اپنی جگہ ایک مسلک یا عقیدے کی جگہ لے لی تھی یہی وجہ ہے کہ اس دور کی شاعری میں کسی قسم کی پیچیدگی نہیں ہے۔ یہ شاعری عام طور پر بیانیہ خطابیہ اور پیامیہ ہے اور اس کی منطق بہت سیدھی سادی ہے۔ یہ شاعری یا تو تلقین و تبلیغ کرتی ہے یا جذبات و احساسات کو براہ راست اکساتی ہے۔ حب وطن، اتحاد قومی، آزادی، جمہوریت، اشتراکی سماج، نئی صبح، سرخ سویرا، بغاوت، تخریب، انقلاب اور اس طرح کے بہت سے نعرے اور نشے موجود تھے اور ہمارا شاعر انھیں کے سہارے زندگی کی تلخیوں اور ناہمواریوں کو جھیلتا یا ان کے بارے میں اپنے ردعمل کا اظہار کرتا تھا۔

حصول آزادی اور تقسیم ہند کے بعد ان نعروں اور نشوں کا اور ان خوابوں اور آدرشوں کا طلسم جس طرح ٹوٹا ہے وہ ایک ایسی حقیقت ہے جس کی طرف سے آنکھ بند کر لینا کوئی سیاسی مصلحت ہو تو ہو لیکن کسی حساس ادیب یا شاعر کو ان کی شکست کے احساس سے نہیں بچایا جا سکتا۔ خاص طور پر اس نسل کے لئے جو جدید علوم کے زیر سایہ رہ کر قدیم مذہبی اور روحانی تصورات کی وراثت سے بھی محروم ہے، اس لئے کہ اس سرمائے کو خود اس کے پیش روؤں نے از کار رفتہ سمجھ کر پہلے ہی دفن کر دیا تھا۔ انسان کی مادی ترقیات اور

سائنسی فتوحات کے باوجود اس کی نارسائیوں اور ناآسودگیوں کا احساس ایک طرف ہے تو دوسری طرف بین الاقوامی سطح پر سیاسی و سماجی آدرشوں کا حشر۔ نتیجہ یہ ہے کہ اس صورت حال نے بنے بنائے راستوں کو گم کر دیا ہے اور تمام لکیریں بری طرح گڈمڈ ہو گئی ہیں۔ نیا شاعر جس ذہنی کیفیت سے گذر رہا ہے اور تہذیب کے جس دوراہے پر کھڑا ہے اس نے احساسات کے اعتبار سے لے ماضی قریب کے شعراء سے دور اور ماضی بعید کے بعض شعراء سے نسبتاً قریب کر دیا ہے۔ اس کیفیت میں اب اسے حالی، چکبست اور تلوک چند محروم کی اصلاحی اور قومی شاعری، ظفر علی خاں اور اقبال کی ملت پرستی، جوش کا نعرۂ انقلاب، اختر شیرانی کی رومانیت، احسان دانش کی مزدور دوستی اور سردار جعفری کی اشتراکیت خاصی حد تک باسی اور پرانی لگتی ہے اور اس کے مقابلے میں میر کی درد مندی اور انسان دوستی، غالب کی تشکیک اور احساس شکست اور یگانہ و فراق کی نفسیاتی پیچیدگی اور دھندلکے کی کیفیت زیادہ نئی اور حقیقی معلوم ہوتی ہے۔

یہ احساس محض اس نسل کا ہے جس نے ان کیفیات کو محسوس کر لیا ہے ورنہ جن لوگوں کے لئے یہ لکیریں اب بھی وجود رکھتی ہیں (اور ایسے لوگوں کی تعداد اب بھی خاصی ہے) وہ بڑی عافیت میں ہیں اور ان کے لئے اب بھی بزرگوں کے دیئے ہوئے فارمولے موجود ہیں جن کی رو سے وہ اپنے مسلک کا تعین کر لیتے ہیں۔ اس فارمولے کے مطابق مذہب کو رد کرنے سے لامذہبیت، روحانیت کی نفی کرنے سے مادیت، حال سے بے اطمینانی کی صورت میں ماضی یا کسی خیالی مستقبل میں پناہ لینے کا جذبہ، غم روزگار کو ٹھکرا کر غم جاناں یا غم جاناں سے دست بردار ہو کر غم دوراں کو اپنانے کی روش یا اشتراکیت سے برگشتہ ہو کر اشتراکیت دشمنی کو اپنا مطمح نظر بنانے والوں کی اب بھی ہمارے یہاں کمی نہیں ہے۔ لیکن جدید تر شاعروں کی ایک نسل ایسی پیدا ہو چلی ہے جو انکار و اثبات کے

دورا ہے، پر اپنی شخصیت اور اپنے ذہن کو پارہ پارہ ہوتے ہوئے دیکھ رہی ہے۔ یہ نسل جو نہ کافر ہے نہ مومن زندگی، زمانہ، انسان، تہذیب اور کائنات کی ہر آن بدلتی ہوئی متحرک اور تغیر پذیر حقیقت کو سمجھنا چاہتی ہے۔ وہ انسان اور فطرت، جماعت اور فرد، محبت اور نفرت، ظاہر اور باطن، غم اور مسرت، زندگی اور موت، کفر و ایمان کے ناگزیر لیکن بدلتے ہوئے رشتوں کو سمجھ کر زندگی کے آہنگ کو سمجھنا چاہتی ہے۔

ظاہر ہے کہ یہ ایسا پیچیدہ اور دشوار عمل ہے جس کا اندازہ لگانا آسان نہیں ہے۔ غالباً اسی لئے گوپال متل کی سمجھ میں یہ بات نہیں آتی جب باقر مہدی یہ کہتے ہیں کہ وہ کمیونسٹوں سے بھی اتفاق نہیں رکھتے اور اینٹی کمیونسٹ کے بھی مخالف ہیں۔ گوپال متل کی مشکل یہ ہے کہ وہ اسی نسل سے تعلق رکھتے ہیں جس نے اپنے ذہنی سہاروں کے لئے لکیروں کو جنم دیا تھا۔ کرشن چندر نے ۱۹۴۹ کی بھیمڑی کانفرنس کے بعد ایک افسانہ لکھا تھا جس کا عنوان تھا "مہالکشمی کا پل"۔ ان کے نزدیک اب وقت آگیا ہے کہ آدمی مہالکشمی کے پل کے اس طرف رہنے کا فیصلہ کرے یا اس طرف۔ معلوم نہیں کرشن چندر کا اب کیا خیال ہے لیکن گوپال متل کے ذہن میں ابھی تک اس پل کا وجود باقی ہے۔ وہ یہ سمجھتے ہیں کہ جب پل کے ایک طرف رہتے رہتے انسان کی طبیعت گھبرا جائے یا ادھر کے رہنے والوں سے اس کا نباہ نہ ہوسکے تو وہ پل کے دوسری طرف چلا جائے۔ جدید تر نسل کے بیش تر نوجوانوں نے یہ محسوس کر لیا ہے کہ پل کے دونوں طرف زندگی ہے۔ یہ زندگی ناقابل تقسیم، متحرک، رواں دواں اور ہر آن تغیر پذیر ہے اور جس چیز کو ہم آج حقیقت و صداقت سے تعبیر کرتے ہیں اور اس پر ہمارا ایمان مستحکم بھی نہیں ہونے پاتا کہ ہمیں ایسے تجربے اور مشاہدے سے دوچار ہونا پڑتا ہے جب یہ حقیقت اور یہ صداقت کچھ اور نظر آنے لگتی ہے۔ کیا یہ انکشاف کچھ کم حیرت انگیز نہیں ہے کہ اسٹالن کے مرنے کے بعد ہمیں یہ احساس ہوا کہ وہ مہالکشمی کے پل کے اس طرف کا نہیں بلکہ دراصل اس طرف کا آدمی

تھا اور ہمیں اس کا علم ہو جانے کے بعد اس کی ہڈیوں کو قبر سے نکال کر اس پار بھیجنے کی ضرورت محسوس ہوئی۔

جدید تر شاعر کی سب سے نمایاں خصوصیت یہ ہے کہ اس نے مقررہ نظریوں، خانوں، فارمولوں اور نعروں سے اپنا دامن چھڑا لیا ہے اور کسی وقتی اور ہنگامی مسلک یا نصب العین سے وابستگی کے لئے اپنے ذہن کو آمادہ نہیں کر پاتا۔ اس نے ان لکیروں اور ریلوں کو توڑ دیا ہے اور زندگی کے ناپید اکنار سمندر میں داخل ہو گیا ہے۔ وہ زندگی کی وحدت کو اپنی تمام تر وسعتوں کے ساتھ دیکھنا، برتنا اور سمجھنا چاہتا ہے۔ وہ نفی اور اثبات کا کوئی بنا بنایا سانچہ اپنے پاس نہیں رکھتا۔ وہ نہ کسی چیز کو آنکھ بند کر کے رد کرنے کے حق میں ہے اور نہ آنکھ بند کر کے قبول کرنے کی تائید میں بلکہ وہ خود اپنے حواس، اپنے تجربے اور اپنے ادراک سے زندگی کی ماہیئت اور حقیقت کو دریافت کرنا چاہتا ہے۔ چوں کہ یہ عمل بہت کٹھن ہے اور اس کے سارے سہارے چھن چکے ہیں اس لئے زندگی کا کرب اسے اکیلے جھیلنا پڑ رہا ہے۔ تنہائی کا کرب، تلاش و جستجو کی اذیت، ان جانی چیزوں کا خوف اور رجانی ہوئی چیزوں میں ان جانی حقیقتوں کی موجودگی کا احساس جدید تر شاعر کی نمایاں خصوصیت ہے۔ تصور پرست انسان خواہ وہ پرانے دور کا ہو یا گذشتہ صدی کے نئے دور کا اپنی شخصیت کو ایک نام دے دیتا تھا۔ وہ اپنے آپ کو محض عاشق کہہ کر اپنے وجود پر فخر کرتا تھا۔ اور عشق کو حاصل حیات سمجھتا تھا۔ اسی طرح صوفی، رند، انقلابی، رومانی، فطرت پرست، باغی، مصلح قوم، مجاہد، اشتراکی وغیرہ قسم کی صفات میں کسی صفت کو اپنی کل شخصیت قرار دیتا تھا۔ نیا شاعر ان میں سے کچھ بھی نہیں ہے۔ وہ قنوطی، رجائی، نشاط پرست، الم پرست وغیرہ بھی نہیں ہے۔ وہ محض انسان ہے، ایسا انسان جو متضاد عناصر سے مل کر بنا ہے اور متضاد کیفیتوں سے گذرنا اس کا مقدر ہے۔ وہ ایک ایسا مسافر ہے جسے کسی منزل پر قرار نہیں، اندھیرے اجالے، محبت و نفرت، غم و مسرت، ہجر و

وصال، قربت و دوری کی بدلتی ہوئی نسبتوں کی وجہ سے ہر آن اسے زندگی کی پیچیدگی سے سابقہ پڑتا ہے اس لئے اس کے یہاں ایک غبار اور دھندلکے کی سی کیفیت ہے۔ اس کیفیت نے جدید تر شاعری کو چند نئی جہتوں سے آشنا کیا ہے۔

جدید تر شاعری کسی ایسے دبستان سے تعلق نہیں رکھتی جس سے وابستہ ہو کر شاعر ہمیشہ عمدہ، صحت مند، مفید، صحیح، کام یاب اور اعلیٰ درجے کے فن پاروں کو جنم دینے کی خوش خیالی میں مبتلا رہتا ہے۔ شاعر کی زندگی اس کے تجربات و محسوسات، اس کے ذہن کی رسائی، اور اس کی عقل کی گرفت ہمیشہ یک ساں نہیں ہوتی اور نہ ہر تجربہ اور ہر واردات تخلیقی عمل سے مکمل طور پر گزر کر یک ساں صورت اختیار کر سکتا ہے۔ اس لئے جدید تر شاعری میں اگر نشیب و فراز ہیں، جدید تر شاعروں کی بہت سی نظمیں یا غزلیں اگر صحیح معنوں میں نظمیں یا غزلیں نہیں بن پائی ہیں، اگر ان کے بہت سے تجربے ادھ کچرے، ناتراشیدہ اور خام ہیں، اگر اپنے احساس کی ترسیل میں ہر جگہ وہ کام یاب نہیں ہیں تو زیادہ اندیشے میں مبتلا ہونے کی ضرورت نہیں ہے۔ حقیقی شاعروں اور سچے فن کاروں کے مقابلے میں متشاعروں اور نقالوں کی تعداد ہر دور میں زیادہ رہی ہے لیکن گزشتہ ادوار کے مقابلے میں فن کی پرکھ کا شعور اب زیادہ بڑھ چلا ہے اس لئے کہ ان ادوار میں شاعری سے لطف اندوز ہونے یا اس کے بارے میں رائے قائم کرنے کے پیمانے عام طور پر ناقص اور ادھورے رہے ہیں۔ جس زمانے میں زبان و بیان، صنائع و بدائع اور عروضی نزاکتوں کو شاعری کی کسوٹی قرار دیا گیا اس دور میں وقتی طور پر متشاعروں اور فن کے بازی گروں نے ادب کی دنیا میں اعتبار حاصل کر لیا اور ان کی استادی اور ملک الشعرائی کا سکہ چل گیا اسی طرح جس زمانے میں وطن پرستی، قوم پرستی، انقلاب پرستی یا مزدور دوستی وغیرہ کو ہم نے شاعری کی اولیں کسوٹی قرار دیا اس زمانے میں حقیقی اور غیر حقیقی شاعر کا امتیاز مٹ گیا اور عام قارئین کے ساتھ نقادوں نے

بھی سب کو ایک نظر سے دیکھنا شروع کیا تا آں کہ زمانے نے خود آ کر اپنا فیصلہ نہیں سنایا۔ آج کے دور میں اس طرح کی کسوٹیوں نے اپنا اعتبار کھو دیا ہے اس لئے لفظ و معنی کی وحدت اور فن پارے کی مکمل تخلیقی نوعیت ہی آج کی کسی نظم یا کسی شعر کی کام یابی کی ضامن ہو سکتی ہے۔ آج کی شاعری کا مطالعہ اور اس پر رائے زنی کے لئے زبان و بیان کے بندھے ٹکے اصولوں سے نصابی قسم کی واقفیت یا چند نظریوں کا کتابی اور اخباری علم ہی کافی نہیں خود قاری اور نقاد کے لئے زندگی اور زندگی کے لاتعداد تجربوں میں شمولیت اور ان کا ادراک احساس بہت ضروری ہو گیا ہے اس لئے اب کتابی اور نظریاتی تنقید کی نارسائی کا احساس عام ہوتا جا رہا ہے۔ مخلص، دردمند، حساس، باذوق اور زندگی کا پارکھ ہونا پہلے صرف شاعروں کے لئے ضروری سمجھا جاتا تھا لیکن اب شاعری سے لطف اندوز ہونے کے لئے یا اس پر محاکمہ و تبصرہ کرنے کے لئے قاری و ناقد کو بھی اپنے اندر یہ خصوصیتیں پیدا کرنی پڑیں گی۔ شاعر اور قاری یا شاعر اور نقاد کا رشتہ اب زیادہ حقیقی اور فطری ہو گا اور ہونا چاہئے۔

جدید تر شاعری کی اس عمومی صورت حال کو سمجھنے کے بعد جدید تر غزل کی نوعیت اور اس کی خصوصیت کو سمجھنا نسبتاً آسان ہو جاتا ہے۔ جدید تر غزل کی ایک نمایاں خصوصیت یہ ہے کہ اس غزل پر آپ کسی قسم کا لیبل نہیں لگا سکتے، نہ کسی ایک صفت یا کیفیت کے دائرے میں اس کو مقید کر سکتے ہیں اس لئے گزشتہ دور کے غزل گویوں کی طرح اس دور کے غزل کہنے والوں کو آپ ان اصطلاحوں کی مدد سے نہیں سمجھ سکتے جیسے صوفی شاعر، رند شاعر، خمریات کا شاعر، عشق حقیقی کا شاعر، عشق مجازی کا شاعر، ہوس ناکی اور معاملہ بندی کا شاعر، سیاسی شاعر، غم جاناں کا شاعر، غم دوراں کا شاعر، قنوطی شاعر، رجائی شاعر، زبان و محاورے کا شاعر وغیرہ کہہ کر پہلے ہم خود سمجھتے یا دوسروں کو سمجھایا کرتے تھے۔ ویسے غزل کی اپنی ایک مستحکم روایت یہ رہی ہے کہ اس نے ہمیشہ رمز و ایما کا

سہارا لیا ہے اور علامات اور اشاروں میں گفتگو کرتی رہی ہے۔ یوں تو غزل میں اور بھی کئی طرح کے رنگ اور اسلوب رہے ہیں، غزل قصیدہ طور سے لے کر ناصحانہ، اخلاقی، اصلاحی اور سیاسی غزلیں تک لکھی گئی ہیں لیکن جب بھی غزل نے اپنے مخصوص ایمائی اور رمزیاتی انداز کو ترک کر کے اور اپنے طریقۂ راسخہ سے ہٹ کر دوسری ڈگر اختیار کی ہے اس کا وار ہلکا پڑ گیا ہے اور اس طرح کی شاعری کو غیر متغزلانہ قرار دیا گیا ہے۔ گویا رمزیت اور ایمائیت خود اس کی ایسی خصوصیت ہے جو اس کے دائرۂ اثر کو وسیع کرتی ہے اور اسے کسی مخصوص مسلک یا نصب العین سے وابستہ کرنے کے بجائے عالم گیر انسانی جذبات و محسوسات سے منسلک رکھتی ہے۔ غالباً اسی لئے رشید احمد صدیقی نے ایک جگہ لکھا ہے کہ اچھی غزل کہنے کے لئے شاعر کو ترک نسب کرنا پڑتا ہے اور اسے اس برادری میں شامل ہونا پڑتا ہے جسے انسان کہتے ہیں۔ اور میر نے ایک جگہ اپنے کارناموں کا ذکر کرتے ہوئے کہا ہے کہ انھوں نے:

پہنچایا ہے واعظ تئیں آدم کے نسب کو

نئے شاعر نے واعظ ہی نہیں عاشق، رند، رومانی، باغی، مبلغ، مجاہد، انقلابی اور اشتراکی سب کے نسب نامے کو پھر سے ایک بار آدم کے ساتھ جوڑنے کی کوشش کی ہے اور آدمی کے چہرے سے اس کا اوپری خول اتار کر اس کے باطن میں جھانکنے کی کوشش کی ہے۔

اگر ہم جدید تر غزل میں صرف ان جذبات و محسوسات کو دیکھنے کی کوشش کریں جن کا تعلق عشق و محبت سے ہے تو ہمیں یہاں نئے شاعر کا رویہ خاصا بدلا ہوا نظر آئے گا۔ زندگی میں عشق کی مرکزیت اور اولیت سے انکار کی روایت تو ہمیں غالب کے یہاں ملتی ہے اور یگانہ اور فراق نے بھی اس تصور پر خاصی ضرب لگائی ہے لیکن جدید تر غزل میں یہ تصور اور بھی سیال ہو گیا ہے اور زندگی کے لاتعداد مسائل میں یہ نقطہ کبھی تو نظر آتا ہے اور کبھی خود شاعر کو اس کے

موہوم ہونے کا احساس ہونے لگتا ہے۔ کسی زمانے میں فراق کی غزل میں یہ کیفیت دیکھ کر کہ یہاں محبوب ظالم اور جفا کار ہونے کے بجائے وفا شعار ہے اور ہجر کے صدمے صرف عاشق کے حصے میں نہیں آئے ہیں بلکہ محبوب کو بھی اس کے لئے خاک بسر ہونا پڑا ہے، جعفر علی خاں اثر نے اپنی برہمی کا اظہار کرتے ہوئے لکھا تھا کہ یہ تو سراسر آداب شاعری اور آداب غزل کے خلاف ہے۔ یہ معلوم نہیں جدید تر غزل کے بارے میں موصوف کا کیا تاثر ہوتا جہاں عاشق اور محبوب دونوں ایسی کیفیتوں سے دوچار ہیں جہاں آداب عشق اور آداب غزل دونوں آداب زندگی کے سامنے مات کھا گئے ہیں

تو کون ہے تیرا نام ہے کیا　　کیا سچ ہے کہ تیرے ہو گئے ہم

(ناصر کاظمی)

آگے آگے کوئی مشعل سی لئے چلتا تھا　　ہائے کیا نام تھا اس شخص کا پوچھا بھی نہیں

(شاذ تمکنت)

ٹھہری ہے تو اک چہرے پہ ٹھہری رہی برسوں　　بھٹکی ہے تو پھر آنکھ بھٹکتی ہی رہی ہے

(وحید اختر)

چراغ بزم ابھی جان انجمن نہ بجھا　　کہ یہ بجھا تو ترے خد و خال سے بھی گئے

(عزیز حامد مدنی)

سائے کو سائے میں گم ہوتے تو دیکھا ہوگا　　یہ بھی دیکھو کہ تمھیں ہم نے بھلایا کیسا

(سلیم احمد)

سرائے دل میں جگہ دے تو کاٹ لوں یہ رات　　نہیں یہ شرط کہ مجھ کو شریک خواب بنا

(حسن نعیم)

نہ جس کا نام ہے کوئی نہ جس کی شکل ہے کوئی　　اک ایسی شے کا کیوں ہمیں ازل سے انتظار ہے

(شہریار)

اب ملے ہم تو کئی لوگ بچھڑ جائیں گے　　انتظار اور کرو اگلے جنم تک میرا

(بشیر بدر)

اوپر جو اشعار دیئے گئے ہیں وہ نہ تو اس عاشق کے ہیں جو محض عشق ہی کو اپنا مقصد و مدعا جانتا ہے اور نہ اس سیاسی انسان کے جس نے عشق کے جذبے کو حقیر اور غیر مفید یا غیر سماجی سمجھ کر ترکِ عشق کا کوئی منصوبہ بنایا ہے اور نہ اس مردِ مجاہد کا رویہ ہے جو انقلاب کرنے کے لئے جا رہا ہے اور غمِ جاناں کو اپنے پاؤں کی بیڑی سمجھ کر اسے جھٹک دینے کی فکر میں ہے۔ بلکہ ان شعروں میں حسن و جمال کے انسانی فطرت کے ازلی لگاؤ اور زندگی کے تضادات میں فرد کی فرد سے دوری اور علیحدگی کا حیرت انگیز احساس ہے۔ یہ اشعار نہ وفاداری سے تعلق رکھتے ہیں اور نہ بے وفائی سے، پھر بھی حقیقی معلوم ہوتے ہیں اور ان میں محبت کی کسک ملتی ہے۔ نہ صرف حسن و عشق بلکہ زندگی اپنی تمام تر وسعتوں کے ساتھ آج کے شاعر کے ہاتھ میں ایک الجھے دھاگے کی طرح ہے جسے وہ سلجھانا چاہتا ہے۔ وہ ذات اور کائنات کے رشتے کو سمجھ کر اس کے حدود کا تعین کرنا چاہتا ہے۔ اس لئے آج کی غزل میں ماحول فطرت اور اس کے مظاہر علامت بن کر سامنے آتے ہیں۔

رین اندھیری ہے اور کنارہ دور   چاند نکلے تو پار اتر جائیں

(ناصر کاظمی)

دھیان کی سیڑھیوں پہ پچھلے پہر   کوئی چپکے سے پاؤں دھرتا ہے

(ناصر کاظمی)

خاک بھی اڑ رہی ہے رستوں پر   آمدِ صبح کا سماں بھی ہے

(ناصر کاظمی)

بین کرتی ہے دریچوں میں ہوا   رقص کرتی ہیں سیہ پرچھائیاں

(سلیم احمد)

چلا ہے مجھ سے آگے میرا سایہ   سو میں بھی ساتھ چلتا جا رہا ہوں

(سلیم احمد)

یہ چاہا تھا کہ پتھر بن کے جی لوں — سو اندر سے پگھلتا جا رہا ہوں
(سلیم احمد)

دلوں کی اور دھواں سا دکھائی دیتا ہے — یہ شہر تو مجھے جلتا دکھائی دیتا ہے
پکارتی ہیں بھرے شہر کی گزرگاہیں — وہ روز شام کو تنہا دکھائی دیتا ہے
یہ لوگ ٹوٹی ہوئی کشتیوں میں سوتے ہیں — مرے مکان سے دریا دکھائی دیتا ہے
(احمد مشتاق)

اپنے سوئے ہوئے سورج کی خبر لے جا کر — اس کمیں گاہ میں کرنوں کو پکڑتا کیا ہے
(ظفر اقبال)

میں ڈوبتا جزیرہ تھا موجوں کی مار پر — چاروں طرف ہوا کا سمندر سیاہ تھا
(ظفر اقبال)

چہروں کی دھند بجھنے لگی شام سے ظفر — رنگ ہوائے شام کچھ ایسا ہی زرد ہے
(ظفر اقبال)

میں بکھر جاؤں گا زنجیر کی کڑیوں کی طرح — اور رہ جائے گی اس دشت میں جھنکار مری
(ظفر اقبال)

لرز گئی ہے جو آنکھوں کے آئینوں میں کبھی — کٹے پھٹے ہوئے اندر کی انتہا ہی تو ہے
(ظفر اقبال)

ہوا کی سمت فصیلیں کھڑی ہیں چاروں طرف — نہیں یہاں سے کوئی راستا نکلنے کا
(ظفر اقبال)

لوگ ہی آن کے یک جا مجھے کرتے ہیں کہ میں — ریت کی طرح بکھر جاتا ہوں تنہائی میں
(ظفر اقبال)

کیا ہوں ظفر اندھیرے اجالے کی جنگ میں — دن سارے وجود میں یہ ڈوبتا ہے کیا
(ظفر اقبال)

جہاں تلک بھی یہ صحرا دکھائی دیتا ہے — مری طرح سے اکیلا دکھائی دیتا ہے

نہ اتنا تیز چلے سر پھری ہوا سے کہو — شجر پہ ایک ہی پتا دکھائی دیتا ہے
یہ ایک ابر کا ٹکڑا کہاں کہاں برسے — تمام دشت ہی پیاسا دکھائی دیتا ہے
وہیں پہنچ کے گرائیں گے بادباں اب تو — وہ دور ایک جزیرہ دکھائی دیتا ہے
کھلی ہے دل میں کسی کے بدن کی دھوپ شکیب — ہر ایک پھول سنہرا دکھائی دیتا ہے
(شکیب جلالی)

گلے ملا نہ کبھی چاند بخت ایسا تھا — ہرا بھرا بدن اپنا درخت ایسا تھا
(شکیب جلالی)

فصیل جسم پہ تازہ لہو کے چھینٹے ہیں — حدود وقت سے آگے نکل گیا ہے کوئی
(شکیب جلالی)

وہاں کی روشنیوں نے بھی ظلم ڈھائے بہت — میں اس گلی میں اکیلا تھا اور سائے بہت
(شکیب جلالی)

اک رات ہم ایسے ملیں جب دھیان میں سانے ہوں — جسموں کی رسم و راہ میں روحوں کے سناٹے نہ ہوں
(ساقی فاروقی)

میں آنسوؤں میں نہایا ہوا کھڑا ہوں ابھی — جنم جنم کا اندھیرا بلا رہا ہے مجھے
(ساقی فاروقی)

میں وہ مردہ ہوں کہ آنکھیں مری زندوں جیسی — بین کرتا ہوں کہ میں اپنا ہی ثانی نکلا
(ساقی فاروقی)

بجھے بدن پہ ہے برسوں راکھ بکھری ہوئی — میں اس بہار میں یہ راکھ بھی اڑا دوں گا
(ساقی فاروقی)

ایک مدت سے چراغوں کی طرح جلتی ہیں — ان ترستی ہوئی آنکھوں کو بجھا دو کوئی
(ساقی فاروقی)

کھل گئی تھی آندھیوں کے سامنے دل کی کتاب — ایک کاغذ سا ہوا میں دیر تک اڑتا رہا
اس طرف جاتی سڑک پر روشنی سہمی رہی — دوپہر تک تنگ گلیوں میں دیا جلتا رہا
(بل کرشن اشک)

وہ دیودار کی ٹہنی پہ رک گیا سا چاند — ہوا چلے تو ابھی کروٹیں بدلنے لگے
(بل کرشن اشک)

اب ٹوٹنے ہی والا ہے تنہائی کا حصار — اک شخص چیختا ہے سمندر کے آر پار
(عادل منصوری)

شاید کوئی چھپا ہوا سایہ نکل پڑے — اجڑے ہوئے بدن میں صدا تو لگائیے
(عادل منصوری)

مرے کمرے میں جیسے میں نہیں ہوں — نہ جانے دوسرے کمرے میں کیا ہے
(محمد علوی)

لمبی سڑک پہ دور تلک کوئی بھی نہ تھا — پلکیں جھپک رہا تھا دریچہ کھلا ہوا
(محمد علوی)

آبلہ پا ہوں آپ اپنے ہی نقش قدم سے ڈرتا ہوں — تنہا تنہا پھرتے پھرتے اپنا سایہ بھول گیا
(شاذ تمکنت)

وقت بے رحم ہے لمحوں کو کچل جائے گا — دن کو رو رو کے مہینوں میں بدل جائے گا
(شاذ تمکنت)

منزل صبح آ گئی شاید — راستے ہر طرف کو جانے لگے
(محبوب خزاں)

میں دن ہوں میری جبیں پہ دکھوں کا سورج ہے — دیے تو رات کی پلکوں پہ جھلملاتے ہیں
(بشیر بدر)

کتنی صدیوں کی قسمتوں کا امیں — کوئی سمجھے بساط لمحہ کیا
(بشیر بدر)

ہر نئے چہرے سے پیدا اک نیا چہرہ ہوا — طاق نسیاں پہ ہے کوئی آئینہ رکھا ہوا
(صہبا وحید)

یہ دھوپ تو ہر رخ سے پریشان کرے گی — کیوں ڈھونڈھ رہے ہو کسی دیوار کا سایہ
(اطہر نفیس)

تنہائی کی یہ کون سی منزل ہے رفیقو — تا حد نظر ایک بیابان سا کیوں ہے

(شہریار)

عجیب سانحہ مجھ پر گزر گیا یارو — میں اپنے سائے سے کل رات ڈر گیا یارو

(شہریار)

دھوپ کے قہر کا ڈر ہے تو دیارِ شب سے — سر برہنہ کوئی پرچھائیں نکلتی کیوں ہے

(شہریار)

اب شکایت ہے کہ راتیں چیختی ہیں — آج تک کیوں شہر والے بے خبر تھے

(شمیم حنفی)

روشنی جن سے ابلتی تھی وہ چہرے کیا ہوئے — سامنے کب سے ہری ننگی اندھیری رات ہے

(شمیم حنفی)

پیچھے نہ بھاگ وقت کی اے ناشناس دھوپ — سایوں کے درمیان ہوں سایہ نہیں ہوں میں

(عبید اللہ علیم)

رات ہمیں پھر تنہا پا کے جانے کیا کر بیٹھے — حسرت سے ہم دیکھ رہے ہیں دن کا سورج ڈھلتے

(پرکاش فکری)

اوپر جو مثالیں دی گئیں ہیں ان سے یہ اندازہ لگانا کچھ مشکل نہیں کہ یہ غزل انسانی زندگی اور اس کے ماحول کے رشتوں اور رابطوں کو بالکل نئے انداز میں دیکھتی ہے۔ اس غزل میں داخلیت اور خارجیت کی حدیں ختم ہو گئی ہیں اور شعر میں معنی کی کئی سطحیں ابھرتی ہوئی معلوم ہوتی ہیں۔ ان اشعار میں قافیوں کی رعایت سے پرانے مضامین یا عشق و عاشقی کی کیفیات کو لفظی الٹ پھیر کے ساتھ دہرانے کی کوشش نہیں کی گئی ہے۔ ان میں وہی کیفیتیں ہیں جن سے آج کا شاعر دوچار ہے اور ان کے اندر سایوں اور دھندلکوں کی وہی آویزش ہے جو آج کے انسان کا مقدر ہے۔

چوں کہ جدید تر غزل جدید تر ذہنی کیفیات اور طرزِ احساس کی پیداوار

ہے اس غزل میں ہمیں ایک نئی فضا اور ایک نیا ذائقہ ملتا ہے۔ اس غزل میں
پرانی علامتوں کی تکرار اور گھسے پٹے تلازموں کے بجائے تازہ تر علامتیں اور
الفاظ کے نئے تلازمے ملتے ہیں۔ یہ الفاظ اور علامتیں ہمیں ہر جگہ زندہ اور محسوس
شکل میں دکھائی دیتی ہیں۔ دن، رات، اندھیرا، اجالا، سورج، چاند، شام،
سناٹا، تنہائی، چراغ، ہوا، دھوپ، آواز، گھر، دریچہ، کمرہ، دروازہ، دستک،
سڑک، راستہ، دھند، دھواں، چہرہ، سایہ، پرچھائیں، درخت، پتہ، ٹہنی، فصیل،
حصار، سمندر، بادبان، جزیرہ، ابر، پتھر، خاک، ریت، راکھ اور اس طرح کے بہت
سے الفاظ غزل میں ایک نئی معنویت کے ساتھ استعمال کئے گئے ہیں اس طرح کہ
غزل کی لفظیات اور اس کی مخصوص فضا بالکل بدلی ہوئی معلوم ہوتی ہے۔ غزل
کی فرسودگی اور اس کی اکتا دینے والی لفظیات کے دائرے کو توڑنے کی کوششیں
پہلے بھی ہوئی ہیں لیکن بسا اوقات اس کوشش میں غزل غزل نہیں رہ پاتی،
وہ گیت، دوہے یا بیانیہ نظم سے قریب ہو جاتی ہے۔ آج کے شعرا کے یہاں بھی
ایسی چیزیں مل جائیں گی لیکن بیش تر اچھے غزل گویوں نے غزل کے مخصوص
رمزیاتی اور ایمائی طریق کار کو ملحوظ رکھا ہے۔ غزل کی بنیادی روایت میرے
نزدیک اس کا یہی رمزیاتی اور ایمائی انداز اور اس کی تہہ داری اور پہلو داری
ہے۔ جدید تر غزل اپنی اس بنیادی روایت سے ہٹی ہوئی نہیں ہے۔ گو کہ قفس
و آشیانہ، صیاد و گل چیں، دیر و کعبہ، مے خانہ، ساقی، موسیٰ و طور، قیس و فرہاد،
واعظ و محتسب اور اس طرح کی علامتوں کے استعمال نہ ہونے سے بہ ظاہر یہ غزل
ہماری غزلیہ شاعری سے کچھ الگ سی معلوم ہوتی ہے۔ دراصل جدید تر شاعر نے
پرانی علامتوں کو اپنی ذہنی کیفیات کے اظہار کے لئے ناکافی سمجھ کر خود اپنے
ماحول اور قریبی زندگی سے علامتیں وضع کی ہیں اور اس نے اس سلسلے میں
خود اپنے حواس خمسہ کو اپنا رہ نما بنایا ہے۔ اس عمل میں اردو غزل اپنی
دھرتی سے بہت قریب آگئی ہے۔ اس کی عجمیت جس کی وجہ سے وہ ہمیشہ فارسی

غزل کا چربہ سمجھی جاتی تھی اب قریب قریب ختم ہو گئی ہے۔ میں سمجھتا ہوں اردو غزل کی تاریخ میں یہ ایک اگلا قدم ہے۔

جدید تر غزل ہمارے نزدیک غزل کی وہ صورت ہے جو یگانہ، فراق اور شاد عارفی کی غزل کے بعد ایک نئی فضا اور نیا لہجہ لے کر ابھری ہے اس غزل کے خدوخال ۱۹۵۰ کے بعد سامنے آنے والی نسل کے یہاں پہلے پہل ابھرنے شروع ہوئے جس میں ناصر کاظمی، احمد مشتاق، سلیم احمد، ظفر اقبال کو نمایاں حیثیت حاصل ہے۔ ۱۹۶۰ کے لگ بھگ ایک اور نئی نسل اس قافلے میں شامل ہوئی ہے جس میں اظہر نفیس، شکیب جلالی، بمل کرشن اشک، محمد علوی، بشیر بدر، شہریار، عادل منصوری، ساقی فاروقی، شمیم حنفی، پرکاش فکری اور دوسرے نئے شعرا شامل ہیں جو ان شعرا کے دوش بہ دوش اپنی غزل کے ذریعہ ہماری شاعری کو ایک نئے ذائقے سے روشناس کرا رہے ہیں۔

وارث کرمانی

جدید شعری تنقید

عالمگیری عہد میں جب ہندوستان کی مشترکہ تہذیب ایک باقاعدہ آہنگ اختیار کر چکی تھی اور اس کے زیر اثر فارسی شاعری نے فکر و نظر کے وہ مدارج طے کر لیے تھے جہاں سے عوامی زبان میں جذبات و احساسات کے اظہار کی ضرورت محسوس کی جانے لگی تھی اور اردو شاعری کا سورج آہستہ آہستہ طلوع ہو رہا تھا۔ ادب کے اس موڑ پر ایک تھکے ہوئے شاعر نے اپنے زمانے کے ایک بڑے مفکر اور سخن ور سے پورے خلوص کے ساتھ ایک سوال کیا تھا۔ یہ سوال کرنے والے فارسی کے مشہور شاعر ناصر علی تھے جنھوں نے مرزا عبدالقادر بیدل سے درخواست کی تھی کہ وہ انھیں اچھے شعر کی تعریف بتائیں۔ بیدل نے جواب میں یہ فقرہ کہا تھا:

شعر خوب معنی ندارد

اس جواب کا انداز شاعرانہ ہے اگرچہ فقرہ نثر میں ہے۔ دراصل یہ جواب بغیر شعری آمیزش کے ممکن بھی تھا۔ بیدل جس بات کی طرف اشارہ کرنا چاہتے تھے وہ غالباً یہ ہے کہ شعر میں نثری اعتبار سے معنی نہیں ہوتے یا اس معنی کو ریاضیاتی پیمانوں سے ناپا نہیں جا سکتا۔ مثال خود انھیں کے ایک خوب صورت شعر سے دی جا سکتی ہے

همه عمر با تو قدح زدیم و نرفت رنج خمار ما
چه قیامتی که نمی رسی ز کنار ما به کنار ما

نثری اعتبار سے اس شعر کا دوسرا مصرع بے معنی ہے۔ بیدل اپنی محبوبہ کو آغوش

میں پاتے ہوئے یہ شکایت رکھتے ہیں کہ وہ آغوش میں نہیں ہے لیکن جذباتی اعتبار سے اگر دیکھئے تو معنی واضح ہو جاتے ہیں کہ شاعر کو اتنی شدید محبت ہے کہ وہ اپنی محبوبہ سے ہم آغوش ہو کر بھی آسودہ نہیں ہو پاتا یا شاعر کو کسی ایسی ذہنی یا روحانی ہم آہنگی کی کمی محسوس ہو رہی ہے جسے محبوبہ اپنے جسمانی وصال سے بھی پورا نہیں کر پاتی۔ اس جذباتی فضا کو نثر کے خیمہ میں بیٹھ کر اگر آپ دیکھیں گے تو یہ مبہم و مہمل نظر آئے گی لیکن شعر میں اس کی بنیادی اہمیت ہے اور وہاں اگر یہ کامیابی سے پیدا کر لی جائے تو اس میں نہ صرف عرفان و بصیرت کا رنگ آجاتا ہے بلکہ ایسی وسعتیں بھی پیدا ہو جاتی ہیں جن میں زمان و مکان گم ہو سکتے ہیں۔ بیدل کے بعد میر، سودا، درد اور غالب کے یہاں اس خوبی کی جھلک خاص طور سے ملتی ہے لیکن اردو کے بیش تر شاعروں میں اس رجحان نے ایک مصنوعی شکل اختیار کر لی جو محض تخیل کی بلند پروازی پر قائم ہے۔ یہ لوگ حالات و حقائق کی نثری دنیا کے باہر سفر تو کرتے تھے لیکن جذبہ و احساس کے حقائق تک پہنچنے کے بجائے ایک خیالی دنیا میں اتر پڑتے تھے جہاں صرف موشگافیاں اور نازک خیالیاں ساتھ دیتی تھیں جیسے خواجہ آتش کہتے ہیں۔

کسی کی محرمِ آبِ رواں کی یاد آئی　　　حباب کے جو برابر کبھی حباب آیا

اس سے بھی زیادہ کھلی ہوئی مثال میں ناسخ کا یہ شعر پیش کیا جا سکتا ہے۔

انتہائے لاغری سے جب نظر آیا نہیں
ہنس کے وہ کہنے لگے بستر کو جھاڑا چاہیے

یہاں ناسخ اپنے جسمانی وجود ہی سے تقریباً انکار کر رہے ہیں یہ صوفی صدی تخیل ہے اتنے تناسب پر شاعری محض لطافت خیال بن جاتی ہے اور محض لطافت خیال اکثر مضحکہ خیز ہوتی ہے۔ بہ قول غالب

لطافت بے کثافت جلوہ پیدا کر نہیں سکتی

کچھ عرصہ بعد حالی نے شاعروں کی اسی بے جا پروانہ پر پابندی عائد کرنا

جا ہی تھی۔ ان سے پہلے ہماری تنقید میں جذباتی و تخیلی عنصر کو خاص اہمیت
دی جاتی تھی اور ہمارے پرانے نقاد یا تذکرہ نگار جب کسی شاعر کو مضمون آفرینی
یا نازک خیالی یا تازہ گوئی کی سند دیتے تھے تو وہ اسی عنصر کی تعریف ہوتی تھی۔
قوت متخیلہ پہ حالی کا عتاب اپنی جگہ درست تھا لیکن ان سے غلطی یہ ہوئی کہ
قوت متخیلہ کے ردعمل میں انھوں نے شاعری کو باقاعدہ اور سنجیدہ معنی پہنانے
کی کوشش شروع کر دی۔ انھوں نے بہ ظاہر تو قوت متخیلہ پر قوت ممیزہ کو عائد
کرنے کی آواز لگائی لیکن عملی طور سے یہ رجحان شاعری کو نثر سے قریب کرنے
میں معاون ہوا۔ حالی فطرتاً بھی ضرورت سے کچھ زیادہ سنجیدہ آدمی تھے۔ وہ
افلاطون کی طرح یہ سمجھنے سے قاصر رہے کہ سماجی مقاصد کے حصول اور اخلاقی
قدروں کی تبلیغ کے علاوہ بھی شعر کہنے کا کوئی جواز ہو سکتا ہے۔ حالی کا پیدا
کیا ہوا حقایق پرستی کا یہ رجحان ہمارے ادب میں خاص اہمیت کا حامل ہے
کیوں کہ اس نے قوت متخیلہ پر پابندی لگا کر ادب کے مختلف اصناف میں توازن
اور سنجیدگی پیدا کی جس کی وجہ سے سماج کے باعمل اور تعلیم یافتہ طبقہ میں ہمارے
ادب کی اپیل بھی زیادہ ہو گئی لیکن چوں کہ یہ نظریہ ہماری جبلت اور افتاد طبع
کے خلاف تھا اس لئے شاعری کے نظری ارتقا پر اس کے اثرات زیادہ اچھے
نہیں ثابت ہوئے۔ مغربی طرز فکر کے برعکس ہمارے ادب میں ایک خود نگری
کی کیفیت رہی ہے جس نے داخلی احساسات کو مختلف زاویوں سے دیکھا اور
سمجھا ہے اور انکشاف ذات کی حیرت انگیزیوں سے لطف حاصل کیا ہے اس
رجحان نے ذات کو کائنات کی وسعتیں دے کر انسان کو حقائق کی سخت گیری
میں پناہ دی ہے اور اسے زندہ رہنے کا حوصلہ بھی عطا کیا ہے۔ اس کی شفا
بخشی اور مسیحائی بیدل ہی کی زبان سے دوبارہ سنئے

ستم است اگر ہوسد کشد کہ بسیر سرو و سمن درآ
تو ز غنچہ کم نہ دمیدۂ در دل کشا بہ چمن درآ

حالی نے جب نازک خیالی کے خلاف تحریک شروع کی تو اس سے شاعری کی یہ بلند سطح تو بحال نہ ہوئی البتہ اس کے منفی اثرات سے ایک سپاٹ اور نثر زدہ شاعری وجود میں آگئی حالی کا نظریۂ ادب انیسویں صدی کے برطانوی مزاج کی عکاسی کرتا ہے اس زمانے میں انگریزوں کے استحصالی اور نوآبادیاتی حوصلے بہت بڑھے ہوئے تھے اور مادی و سائنسی طرز فکر نے صنعتی انقلاب کے ذریعہ انھیں اور یورپ کی بعض دوسری قوموں کو آسمان ترقی پر پہنچا دیا تھا۔ حالی کو محکوم ہونے کی وجہ سے مغرب کے تجمل اور طاقت کا ذاتی تجربہ تھا لہٰذا انھوں نے قومی نجات کو "پیروی مغربی" پر منحصر جان کر ادب میں بھی اس کی تبلیغ شروع کر دی چوں کہ ان مشاہدات و تجربات میں حالی کے ساتھ قوم کے سبھی پڑھے لکھے لوگ شریک تھے اس لئے ان کے نظریہ کو فروغ ملتا گیا اور انھوں نے شاعروں کو مذہبی، اخلاقی اور سیاسی مقاصد میں جی کھول کر استعمال کیا اور آئندہ پچاس سال تک انھیں مقاصد میں اس کے وسیع تر استعمال کے امکانات چھوڑ گئے۔ اس کا نتیجہ یہ ہوا کہ حالی کے بعد کی شاعری ماضی کی ڈگر سے ہٹ گئی اور اپنی صاف صاف مقصدیت اور سپاٹ مزاج کے اعتبار سے اٹھارہویں اور انیسویں صدی کی شاعری سے زیادہ مناسبت نہیں رکھتی جس میں حقایق کی سنگ لاخ دنیا سے پر خواب کیفیتوں کی طرف گریز ہے۔ یہ گریز شاعری کی اصل جہت کو ظاہر کرتا ہے۔ میتھو آرنلڈ کی مشہور تعریف جس میں اس نے شاعری کو زندگی کی تنقید کہا ہے صرف انیسویں صدی کے اس مادی طرز فکر کی عکاسی کرتی ہے جو اس کی قوم نے سیاسی و تجارتی مقاصد کے لئے اپنے اوپر طاری کر لیا تھا البتہ شاعری زندگی کی تنقید اگر کہی جا سکتی ہے تو صرف اس معنی میں کہ انسانی لاشعور بھی جہاں شاعری کی جڑیں پیوست ہوتی ہیں زندگی کا ایک جزو ہے اور خارجی حقائق سے متاثر ہوتا ہے لیکن اس صورت میں بھی تنقید حیات کا استعارہ شاعری کے لئے زیادہ موزوں نہیں ہے کیوں کہ تنقید

کا تعلق عقل و فہم سے ہے۔ شاعری زندگی کی تنقید کرتی ہے نہ اس کی عکاسی یہ وہ میدان ہے جہاں زندگی کی بیداریاں پہنچ ہی نہیں پاتیں زندگی اپنے تعینات سے گھبرا کر اس تک پہنچنے کی کوشش ضرور کرتی ہے۔ اس کے لئے اس نے بہت سے مابعد الطبیعاتی اور ماورائی تصورات بھی وضع کئے لیکن ان سب میں تعقل اور فہم کی کارپردازی رہی ہے اور خارجی حقائق سے استدلال کیا گیا ہے۔ برخلاف اس کے شاعری تعقل اور فہم کی صلاحیتوں پر غنودگی طاری کر کے ذات اور لاشعور کے راستے سے زندگی کی تشنگی اور نارسائی دور کرنا چاہتی ہے۔ شاعری کو زندگی کے حقائق سے زیادہ سروکار نہیں وہ ان حقائق کی تصدیق کرتی ہے نہ تردید اسی لئے عقلی علوم کے برعکس اس کی معیاد کبھی ختم نہیں ہوتی اور نہ زندگی کے انقلابات اسے باطل کر پاتے ہیں۔ حالی نے سب سے بڑا ستم یہی کیا کہ شاعری کو خواب و الہام کے دھندلکوں سے نکال کر عقل و استدلال کی کڑی دھوپ میں لے آئے اور اس کی الہامی صلاحیتوں کو زائل کرنے کی کوشش کی جس کا نتیجہ یہ ہوا کہ شاعری کو زندگی کے ٹھوس مقاصد اور مادی ضروریات کے لئے استعمال کیا جانے لگا اور اس کی قوت متخیلہ کم زور پڑتی گئی۔ حالی سے لے کر جوش اور سردار جعفری تک ہمیں ان جاگنے والے شاعروں کی ایک پوری فصل نظر آتی ہے۔ ان میں کچھ ایسے شاعر بھی تھے جن کے ذہن اتنی کڑی دھوپ کے متحمل نہ ہو سکے یا جو اس بیداری کو مشکوک نظروں سے دیکھتے تھے ان کو اس وقت کے ادبی نقادوں نے پکڑ پکڑ کر باہر نکالا اور پورے گروہ کے ساتھ ہانکنے کی کوشش کی۔ انھیں میں سے بعض انتہا پسندوں نے اپنی تنقید میں شعریت کو ملحوظ رکھنا ہی چھوڑ دیا اور خواب و الہام کے اس بیکہ کو جسے بیدل نے شعر خوب معنی ندارد سے تعبیر کیا تھا یہ لوگ میکیاولی اور مارکس کا مقالہ بنانے پر مصر ہو گئے۔ اس طرح وہ اسی شدت کے مرتکب ہوئے جو ہمارے تذکرہ نگاروں میں پائی جاتی تھی اگرچہ یہ شدت کا مرکز اب خیالی کے بجائے حقیقت ہو گیا۔ ہمارے

تذکرہ نگار بہرحال کسی نہ کسی طرح حق بہ جانب تھے۔ وہ شاعری میں حد سے زیادہ تصنع اور آورد چاہتے تھے برخلاف اس کے ان نقادوں نے ایسی چیز کا مطالبہ شروع کر دیا جو شاعری کے برعکس تھی۔ شاعری اگر پورے طور سے حقیقت نگاری اختیار کرلے تو اسے منظوم نثر کہنا زیادہ صحیح ہوگا اس کی تصدیق ارسطو اور سر فلپ سڈنی دونوں نے کی ہے چناں چہ اس دور میں جب نثر نے کلام منظوم کی قبا پہن کر دشت افشانی دپائے کوبی شروع کی تو اسے انتہا پسندوں نے بڑی محبت سے شاعری کی حرم سرا میں داخل کر لیا۔ ان کے پیش نظر افادیت، مقصدیت اور حقیقت نگاری کی دوسری تمام خصوصیات رہیں صرف وہ خوبی نہ رہی جس کی طرف بیدل نے اشارہ کیا تھا۔ خیریت یہ ہوئی کہ اس دور میں کچھ ایسے نقاد بھی تھے جو شاعر کو حقیقت کے ساتھ ماورائے حقیقت بھی سمجھتے تھے اور جن کا ذہن اس دور میں نسبتاً آزاد رہا لیکن یہ لوگ بھی بنیادی نظریات میں انتہا پسندوں کے خلاف نہ تھے صرف ان کی تیزی وسفاکی کے حضور میں مظلومین کی وکالت اور سفارش کرتے تھے اس لئے ان کے اثر سے اس وقت کی نظریاتی تنقید کی شدت میں کمی ضرور آئی لیکن مجموعی طور سے اس کا رنگ زیادہ بدل نہ سکا اور یہ حقیقت ماننا پڑتی ہے کہ اس زمانے میں شاعری کو زیادہ تر علم وعقل واستدلال کے پیمانوں سے ناپا گیا حالاں کہ اس کے پورے عرفان کے لئے اشراقیوں کے کشف والہام کی ضرورت تھی۔ ہر معتبر زبان کے الفاظ خیال انگیز ہوتے ہیں۔ بادی النظر میں تو وہ محدود معنی کی نمائندگی کرتے ہیں جن کی تفصیل لغات کی کتابوں میں ہمیں نظر آتی ہے لیکن اس کے علاوہ ان میں لامحدود احساسات کو سمیٹنے کی صلاحیت بھی ہوتی ہے اور اپنی پوری جلوہ نمائی کے لئے گہری نظر کے منتظر رہتے ہیں۔ یہ الفاظ کسی معنی پر ٹھہرتے نہیں بلکہ جاری رہتے ہیں۔ ایک مفہوم کی نمائندگی کرکے ہزاروں کیفیتوں کی طرف اشارے کرتے ہیں۔ کسی شعر یا نظم کو سمجھنے کے لئے اس نزاکت کو ذہن میں

رکھنا ضروری ہے۔ شاعری میں علمیت یا فلسفیانہ بصیرت اپنی جگہ مسلم ہے لیکن محض عالمانہ و حکیمانہ منظومات کو شاعری سمجھ لینا فاحش غلطی ہے۔ بدقسمتی سے اس دور میں فلسفہ و علم کی شاعری میں ضرورت سے زیادہ اہمیت دی گئی اور علم کو شاعری اور مطالعہ کو وسیع النظری کا درجہ دے دیا گیا۔ حالاں کہ یہ ناانصافی تھی۔ اگر ایسا ہوتا تو بوعلی سینا کے اشعار فردوسی اور منوچہری سے بہتر ہوتے۔ بن جانسن عہد ایلیز بتھ اول کا ایک عالم نقاد اور ڈرامہ نگار تھا جس کے شاگرد بھی شیکسپیر کو سبق دے سکتے تھے لیکن دونوں کے ادبی مرتبہ میں جو فرق ہے وہ سب کو معلوم ہے۔

یہ بات ہماری ادبی تاریخ میں خاصی دل چسپ ہے کہ مذکورۂ بالا نقاد (جنھیں حالی اسکول کا پیرو کہنا زیادہ درست ہوگا) جس وقت پرانے طرز کی الہام پسند شاعری کی مخالفت کو ترقی پسند تحریک کی صورت میں نقطۂ عروج پر لا چکے تھے عین اس وقت ایسی شاعری کا خاکہ مرتب ہو رہا تھا جو خیال انگیزی اور الہام پسندی میں نہ صرف متوسطین اور عالم گیری عہد کے شاعروں کی طرف مراجعت کرنے والی تھی ان سے بھی زیادہ لطیف اور مبہم تصورات کی حامل تھی۔ اختر انصاری "ایک ادبی ڈائری" میں لکھتے ہیں لکھنے کی تاریخ ۷ اپریل ۴۲ء ہے۔

"راشد کا حال اس دور کے اکثر نوجوان شاعروں کا سا ہے جو اپنے ذہن میں کوئی صاف اور مخصوص نظریہ نہیں رکھتے ہیں تو یک سوئی کے ساتھ اپنی ساری توجہ اس پر مرکوز نہیں کر سکتے اور اسی لئے مختلف اور بعض اوقات متضاد رجحانات کا شکار نظر آتے ہیں۔۔۔۔۔۔۔۔۔ میراجی، مختار صدیقی، قیوم نظر، یوسف ظفر، اختر الایمان، مہدی علی خاں اور جدید تر نسل میں مکین احسن کلیم، منیب الرحمٰن، محمد صفدر، وامق جون پوری، الطاف گوہر، اعجاز بٹالوی وہ شاعر ہیں جو یہ چاہتے ہی نہیں کہ اپنی شاعری کو کسی مخصوص نظریے، عقیدے یا مقصد کے تابع کریں۔

ان کی نظموں میں حقیقت نگاری کے جلوے کہیں رومانیت اور کہیں نفسیاتی تخیل کے دھندلکوں میں منھ چھپائے نظر آتے ہیں :

یہ رجحان موج تہہ آب کی طرح ترقی پسند تحریک کے ساتھ ساتھ رہا اور اس کے انحطاط کے بعد سطح پر نمودار ہوا۔ جدید شاعری کم و بیش اسی رجحان کی پیداوار ہے۔ اب تک شاعری کا جو نہج رہا تھا اور جس پر حالی اسکول کے نقاد مسلسل دھاوے مارتے تھے۔ اس میں حقیقت اور تخیل کا توازن پایا جاتا تھا[1] اس نئی شاعری نے حقیقت اور تخیل کے عناصر کو الگ الگ دیکھنا ہی ترک کر دیا۔ حقیقت اور تخیل کی مفاہمت ایک پرائیویٹ عمل قرار پائی جو تحت الشعور کے اندھیروں ہی میں ہو سکتی تھی۔ باہر روشنی میں اس عمل سے شاعر کو برہنگی و بے حرمتی کا احساس ہونے لگا۔ اس نئے انداز سے ہماری شاعری نے خوابوں اور پرچھائیوں کی شکل اختیار کر لی۔ حقیقت اور تخیل کی کارفرائی اب بھی رہی لیکن متوسطین کے شعر کی طرح نہیں جس کے دونوں مصرعے ترازو کے دو پلڑوں کی طرح نظر آئیں ایک میں اظہار حقیقت اور دوسرے میں خیالی ردعمل اور دونوں کا وزن برابر کرنے کی کوشش فن کا کارنامہ سمجھی جائے اب ہم کسی حسینہ کی نرگسی آنکھیں یا شہابی رخسار دیکھ کر ان پر رائے زنی نہیں کر سکتے اس حسینہ سے غالب کی طرح بحث و تکرار میں حصہ بھی نہیں لے سکتے بلکہ ہم اس سے بہت دور سفر کر جاتے ہیں جہاں اس کے جلووں کی واقعیت مدھم اور مبہم ہو کر تحت جلوہ کی سی کیفیت اختیار کر لیتی ہے شعروں کی مثال سے ہم اسے زیادہ اچھی طرح سمجھ سکیں فیض کا یہ شعر لیجیے

کبھی کبھی یاد میں ابھرتے ہیں نقش ماضی مٹے مٹے سے　　وہ آزمائش دل و نظر کی وہ قربتیں سی وہ فاصلے سے

---

[1] شعر کا یہ معیار جو حقیقت اور تخیل کے توازن پر قائم ہوا دراصل اردو ادب میں حالی کا لایا ہوا ہے لیکن بعد میں ان کے انتہا پسند پیرووں نے اس تھوڑے بہت تخیل کو بھی تسلیم کرنے سے انکار کر دیا۔

اس شعر میں نئی شاعری کے متذکرہ پہلو کی خاصی جھلک ملتی ہے لیکن اس کا مکمل اطلاق اس پر نہیں ہوتا کیوں کہ اس کا پہلا مصرع بیداری کی حالت میں ہے اور دوسرے مصرع کا خواب ہم تک پہنچا رہا ہے چناں چہ ہم اس کے ہوش سے جھجک کر دوسرے مصرع کی از خود رفتگی کا پورا لطف نہیں اٹھانے پاتے جیسے پہلا مصرع ہمیں دیکھ رہا ہو لیکن یہ وہی توازن ہے جسے حالی کے شعری معیار کا اعلیٰ نمونہ کہا جا سکتا ہے۔
جدید شاعری میں جو غالب رجحان آج کل ہے اس کی ابتدا ہی اس شعر کے دوسرے مصرع سے ہوتی ہے۔ یہ شاعری خواب کو بیداری میں نہیں بلکہ خواب ہی میں یا نیم خوابی میں بیان کرنا چاہتی ہے۔ تفصیل دینے کے لئے ہم اس ذہنی کیفیت کے کئی مدارج قائم کر سکتے ہیں۔ بسا اوقات شاعر ایسے عالم میں بات کرتا ہے جس میں خواب کی محض آمد آمد ہوتی ہے اسے ابلاغ کی سب سے ہلکی سطح ہم کہہ سکتے ہیں۔ جہاں دھند کم سے کم پائی جاتی ہے بعض نظموں میں مکمل خواب کی کیفیت ملتی ہے۔ اختر الایمان کی مشہور نظم "ایک لڑکا" اس گراں خوابی کا ایک اعلیٰ نمونہ کہی جا سکتی ہے کیوں کہ اس نظم میں ہم خواب کی گہرائیوں میں سفر کرتے کرتے ایک ایسے مصرع پہ پہنچتے ہیں جو بیداری کی حالت میں ہے اور ایک چنگاری کی طرح اندھیرے میں لکیر بناتا ہوا تیزی سے گذر جاتا ہے اور اسی مصرع پر نظم ختم ہو جاتی ہے اس مصرع میں لڑکا شاعر سے کہتا ہے

یہ کذب و افترا ہے جھوٹ ہے دیکھو میں زندہ ہوں

تجربہ کی یہ منزل عقل و استدلال سے اتنی دور ہے کہ وہاں کسی نظریہ کا اپنی واضح اور ثابت و سالم شکل میں پہنچنا دشوار ہے اسی لئے نئی شاعری میں ایک قسم کا غیر نظریاتی انداز ملتا ہے جہاں بات ذات کی گہرائیوں میں ڈوب کر کہی جاتی ہے خواہ وہ مروجہ قدروں کے مطابق ہو یا نہ ہو۔ اختر الایمان کی اکثر نظموں کو پڑھ کر ایسا محسوس ہوتا ہے جیسے کسی آب دوز کشتی میں بیٹھ کر ہم سمندر کی گہرائیوں میں سیر کر رہے ہیں۔ ان نظموں کی سطح اکثر کھردری اور ناہموار ہوتی ہے لیکن تعمق کی وجہ سے

ان کی قدر و قیمت اپنی جگہ قائم ہے البتہ جہاں اختر الایمان خواب و الہام سے نکل کر سیدھی اور براہ راست نظمیں کہتے ہیں وہاں ان کا آرٹ سب سے کم زور معلوم ہوتا ہے۔ ان کی سب سے بڑی خامی (اسے خوبی بھی کہہ سکتے ہیں) یہی ہے کہ وہ جذبہ کے بغیر شاعری میں ایک قدم نہیں چل سکتے ان میں نہ سردار جعفری کا "گرینڈ اسٹائل" ہے اور نہ مجاز اور ساحر کی حسن کاری یہ لوگ شاعر ہوتے ہوئے اعلیٰ درجہ کے آرٹسٹ بھی ہیں۔ اختر الایمان صرف شاعر ہیں آرٹسٹ بہت کم ہیں۔ ان کی بعض نظمیں جیسے "ایک لڑکا" "یادیں" "عمر گریزاں کے نام" اس دور کی اعلیٰ ترین نظموں میں شمار کی جا سکتی ہیں لیکن انھیں کے آس پاس ایسی تخلیقات بھی موجود ہیں جنھیں اختر الایمان سے منسوب کرتے ہوئے جھجک معلوم ہوتی ہے پست و بلند کے اتنے فاصلے فراق کو چھوڑ کر اس دور میں غالباً اور کہیں نہ ملیں گے۔ پھر بھی اختر الایمان ان شاعروں میں ہیں جنھوں نے اردو شاعری کے جدید تر آہنگ کی تشکیل میں ابتدائی کام انجام دیا ہے۔ ان کی نظموں کی لاشعوری کیفیت سے جو غبار اٹھا اس نے آگے چل کر بہت سے لکھنے والوں کو اپنی لپیٹ میں لے لیا اور یہی غبار یا خواب کی کیفیت جدید شاعری کا جزو اعظم قرار پائی۔ جدید نظموں میں اکثر بے ربط خیالات بھی پائے جاتے ہیں لیکن اس بے ربطی کے نیچے خفیف سے آہنگ کو دیکھا جا سکتا ہے۔ کبھی صرف ایک ہی احساس چند علامتوں کے سہارے دبے پاؤں ظاہر ہوتا ہے۔ ان احساسات کی وضاحت یا ان کا تجزیہ نہیں کیا جا سکتا انھیں اس خوش بو سے تعبیر کرنا چاہئے جو دن کی کڑی دھوپ میں کہیں سوتی رہتی ہے لیکن رات کے سائے میں گرم سفر ہوتی ہے اس لاشعوری ابہام سے ایک خاص قسم کا پھیلاؤ بھی پیدا ہوتا ہے جس کی حد بندی نہیں کی جا سکتی۔ مجید امجد کی اکثر نظموں میں یہ بے کراں کیفیت ملتی ہے ایک نظم "دور کے پیڑ" کا یہ بند دیکھئے

بارہا جب ان کے محلوں کے کلس

جگمگا اٹھے فروغ شام سے
میں نے دیکھی دور سے اٹھتی ہوئی
تودۂ خاکستر ایام سے
زندگی کے بے نشاں خوابوں کی دھند
منزلیں جن تک کوئی رستہ نہیں
آرزوؤں کی سنہری بستیاں
بستیاں جن میں کوئی بستا نہیں

میرے ذہن کو کم از کم یہ نظم انسانی تقدیر کے ایک عجیب سربستہ پہلو کی طرف لے جاتی ہے اس تقدیر نے ہماری تخریب میں ایک ایک ایسا پوشیدہ نشاط رکھا ہے کہ ہم انسانوں کی پوری نسل اپنے ہاتھوں اپنا کام تمام کرنے میں مصروف نظر آتی ہے ہم جزئیات میں تو ہر فعل اپنے مفاد کو پیش نظر رکھ کر کرتے ہیں لیکن اس کے اثرات بہ طور کل ہماری فنا کا سبب بن جاتے ہیں۔ مثال کے طور پہ توالد و تناسل کے نظام ہی کو دیکھئے جو اسی فنا پذیری پہ قائم ہے لیکن اس کا تسلط اتنا ساحرانہ ہے کہ ہم اس میں کھوئے چلے جاتے ہیں اوپر کے شعروں میں یہی پر فریب کیفیت ہے۔ یہ طلسم عام طور سے اس وقت ٹوٹتا ہے جب انسان موت کے دروازے پہ پہنچ جاتا ہے چناں چہ مرنے سے قریب یا مرتے وقت اکثر ایسے شعر درد زباں پائے گئے ہیں جن سے انسان کی آنکھیں کھلنے کی شہادت ملتی ہے مثلاً خواجہ میر درد کا یہ مصرع

خواب تھا جو کچھ کہ دیکھا جو سنا افسانہ تھا

اچھا شاعر باطن کا سیاح ہوتا ہے اور وہ اپنے حسن باطن سے ان حقائق کو عام لوگوں سے بہت پہلے دیکھ لیتا ہے اور اس کی عظمت یہی ہے کہ اس انکشاف کے بعد بھی وہ زندہ رہتا ہے حالاں کہ عام لوگوں کے زندہ رہنے کے لئے یہ طلسماتی غلط فہمی ضروری ہے بلکہ اسے عین زندگی کہا جاتا ہے اگر یہ غلط فہمی کم ہو جاتی ہے تو اس آدمی کو نفسیاتی یا اعصابی علاج کے قابل سمجھا جاتا ہے۔ مجید امجد کی اس نظم میں اب آگے

کے شعر دیکھیے

آج آخر میں نے دل میں ٹھان لی
آج جا پہنچا میں جا پہنچا وہاں
خستہ دل پیڑوں کی اک سونی قطار
خشک شاخیں لڑکھڑاتی ٹہنیاں
بے کفن لاشوں کی طرح آویختہ
اپنی جھولی میں لیے پہنائے دشت
برگ و بر کی لاکھ پشتوں کے مزار
ان میں جھونکوں کی صدائے بازگشت
جس طرح مردے کریں سرگوشیاں

دیکھتا ہوں اور یقیں آتا نہیں
آج ان ویرانیوں کا میرے نام
کوئی پیغام حسیں آتا نہیں
کوئی محمل کوئی گرد کارواں
کوئی آواز جرس کچھ بھی نہیں
آرزوؤں کے سمن زاروں میں آج
رنگ و بو چھب روپ رس کچھ بھی نہیں

اس موقع پر یہ واضح کر دینا ضروری ہے کہ جس طرح محض تکنیک کی تبدیلی سے کوئی نظم جدید کہلانے کی مستحق نہیں ہو سکتی (ساحر اور سردار جعفری کے یہاں بہت سی نظمیں آزاد بحروں میں کہی گئی ہیں لیکن وہ نئے رجحان کی نمائندگی نہیں کرتیں۔) اسی طرح بہت سی نظمیں پرانے فارم میں ہونے کے باوجود نئی کہی جا سکتی ہیں جیسے مصطفےٰ زیدی اور ابن انشا کی بعض نظمیں ہیں۔ مصطفےٰ زیدی کلاسیکی مزاج رکھتے ہیں

نئے دور کی شکست و ریخت سے انھوں نے ایک قسم کی مفاہمت کی ہے اسی لئے ان کی نظمیں داخلی تاثرات و موضوعات کے باوجود اس شدت سے پرہیز کرتی ہیں جو خیال کو خواب میں بدل دیتی ہے ان کی غزلوں میں یہ تبدیلی بھی نہیں ملتی وہی غالب اور حسرت موہانی والا طمطراق پایا جاتا ہے ممکن ہے بعض نقاد مجھ سے اتفاق نہ کریں لیکن میں اسے مصطفٰے زیدی کی خود اعتمادی پر محمول کرتا ہوں۔ غزل ہماری شاعری کی ایسی بھرپور اور اپنے طور پر مکمل صنف سخن ہے کہ اس میں ہنگامی یا جزیاتی تبدیلیوں کی بہت کم گنجائش ہے اور اگر کوئی شاعر اس کی جسارت کرتا ہے تو خود کو نقصان پہنچاتا ہے۔ غزل گوئی کی تاریخ میں ایسی مثالیں کم یاب نہیں

کاندریں رہ کشتہ بسیارند قربان شما

مجروح اور ناصر کاظمی کی مثال لیجیے غالباً یہ دونوں ہی ہمارے دور کے بہت اچھے غزل کہنے والوں میں شمار کیے جا سکتے ہیں دونوں ہی نے فنی مہارت حاصل کرنے کے بعد اجتہاد و ایجاد کی کوشش میں غزل کے ساتھ دست درازی کرنا چاہی جس کے نتیجہ میں انھیں نقصان پہنچا۔ مجروح تو خیر سنبھل گئے اگرچہ پچھلی توانائی نہ رہی ناصر کاظمی معلوم نہیں کس حال میں ہیں غزل میں قدیم یا جدید کوئی چیز نہیں یہاں نظم کی طرح اضطرار اور جدت سے کام نہیں چلتا شاعر کو مکمل سپردگی اختیار کرنا پڑتی ہے اسی لئے غالباً رشید احمد صدیقی نے کہا تھا کہ غزل ترک نسب کر دایتی ہے میرے کہنے کا یہ مطلب ہرگز نہیں کہ غزل میں آدمی لکیر کا فقیر بن کر پامال مضامین کو پیٹتا چلا جائے جیسے نوح ناروی یا داغ کے اکثر شاگرد کرتے تھے میں یہ بھی نہیں کہتا کہ غزل میں مجموعی حیثیت سے کسی تصرف یا تبدیلی کی گنجائش نہیں غزل میں بھی یقیناً بہت بڑی تبدیلی آئی ہے لیکن یہ تبدیلی نظم کی طرح کی نہیں ہے کیوں کہ غزل میں روایت اور اسلوب کی گرفت نسبتاً زیادہ قوی ہوتی ہے اس زمانے میں غزل کے عنوان سے جس قسم کے لغو اور بدمزہ شعر بعض رسائل میں چھپ رہے ہیں ان کی حیثیت برسات کے موسم میں حشرات الارض کی آواز

سے زیادہ نہیں ہے۔ البتہ نئے شاعروں کا ایک گروہ ایسا بھی ہے جس نے غزل کی معنویت میں ایسی تبدیلی پیدا کی ہے جو جدید نظم کی ذہنی فضا سے ہم آہنگ کہی جا سکتی ہے۔ ان غزلوں کے اوپری ڈھانچے میں زیادہ توڑ پھوڑ نہیں ہے اس لحاظ سے پرانی غزلوں کے مقابلہ پر ان کے فارم اور ڈکشن میں بھی کچھ ایسا فرق نہیں لیکن ان میں احساسات کی جو دنیا آباد ہے وہ بالکل نئی معلوم ہوتی ہے اور ایسی تصویروں کو سامنے لاتی ہے جو اب تک ہماری غزل میں ناتراشیدہ رہی تھیں۔ چند مثالوں سے بات زیادہ واضح ہو جائے گی یہ اشعار دیکھیے۔

شکیب جلالی

میں لوٹ آیا ہوں خاموشیوں کے صحرا سے   وہاں بھی تیری صدا کا غبار چھایا تھا
مجھے گرنا ہے تو میں اپنے ہی قدموں میں گروں   جس طرح سایۂ دیوار پہ دیوار گرے

خلیل الرحمٰن اعظمی

تری صدا کا ہے صدیوں سے انتظار مجھے   مرے لہو کے سمندر ذرا پکار مجھے

ساقی فاروقی

میں پیاس کا صحرا ہوں ترسنے کے لئے ہوں   تو کالی گھٹا ہے تو برس کیوں نہیں جاتی

شہریار

دھوپ کے قہر کا ڈر ہے تو دیارِ شب سے   سر برہنہ کوئی پرچھائیں نکلتی کیوں ہے

جدید شاعری نے یہ نئے رجحانات پیدا کرنے کے علاوہ نئے اسالیب بیان کو بھی فروغ دیا ہے جس نے نتیجے میں الفاظ کی نشست اور ان کی ترتیب، انتخاب میں زیادہ جمہوریت پیدا ہو گئی۔ اب کوئی لفظ فی نفسہ ثقیل یا غیر فصیح نہیں رہا بلکہ اکثر نثری الفاظ و تراکیب کو بعض شاعروں نے عمداً استعمال کیا جس سے نظم میں صوتی و جذباتی تقابل پیدا ہو سکے اور قاری کو وہ کیفیت حاصل ہو سکے جو نغمہ کے اتار چڑھاؤ سے ہوتی ہے۔ مزید براں لفظوں اور فقروں کی انفرادی اہمیت اس لئے بھی گھٹ گئی کہ اب نظم کے مجموعی تاثر کو پیش نظر رکھا جانے لگا۔ اس کا

اندازہ اس بات سے کیا جا سکتا ہے کہ پچھلے شاعروں کے یہاں نظموں میں بھی غزل
ہی کی طرح آزاد اور سجے ہوئے شعر ملتے تھے زیادہ سے زیادہ ان میں معنوی ربط
ہوتا تھا جسے اس زمانے کی اصطلاح میں قطعہ بند کہتے تھے اب بیش تر نظموں کی
تعمیر ہی دوسری نہج پر ہونے لگی ان میں ایک مصرع یا دو مصرعے کوئی معنی نہیں
رکھتے بلکہ اکثر نصف مصرع پر ایک جملہ آکر ختم ہوتا ہے اور دوسرا شروع ہوتا
ہے۔ ایک رجحان فارسی طرز بیان اور عجمی تلمیحات و استعارات سے پرہیز کرنے
کا بھی پیدا ہوا۔ فارسی الفاظ صدہا سال کے استعمال سے چکنے اور گول ہو چکے
تھے جن کے سہارے زیادہ نازک کام نہیں کیا جا سکتا تھا چناں چہ اظہار و ابلاغ
کے لئے زیادہ تر دیسی وسائل اختیار کئے گئے۔ ڈاکٹر وزیر آغا نے اس رجحان
کو بھارتیہ دیومالا اور اس کے قدیم اصنام اور جنگل کی طرف واپسی سمجھ کر ایک
جبلی تقاضے کے مترادف قرار دیا ہے۔ میری دانست میں یہ توجیہہ کچھ زیادہ
عالمانہ ہو گئی ہے بات سیدھی سی ہے فارسی کا رواج اب ملک میں بہت کم
ہو گیا ہے پڑھے لکھے طبقے میں فارسی زبان و ادب کے بہت ہی پامال اور فرسودہ
الفاظ باقی رہ گئے ہیں جو واقعی گھس چکے ہیں اور موجودہ شاعروں کے وجدان
اور شدت احساس پر پورے نہیں اترتے نتیجہ کے طور پر انھیں ہندی الفاظ کا
سہارا لینا پڑتا ہے لیکن وہ شاعر جن کی فارسی ادب کے اصلی سرمائے تک رسائی
ہے آج بھی اظہار ابلاغ کا پورا حق ادا کر رہے ہیں۔ آپ جعفر طاہر، عبدالعزیز خالد
اور کسی حد تک شاذ تمکنت کو دیکھئے فارسی زبان و بیان اور عجمی لہجہ ان کے
یہاں کتنا اچھوتا اور موثر انداز اختیار کرتا ہے۔ ایک دوسری بات جس پر وزیر آغا
نے غور نہیں کیا وہ یہ ہے کہ بھارتیہ دیومالا اور اس کے اصنام اور جنگل کے رجحان
میں ہمارے ملک کے بٹوارے کو بڑا دخل رہا ہے۔ وزیر آغا جانتے ہوں گے کہ
پاکستانی شاعروں میں یہ رجحان زیادہ نمایاں ہوا اس کی وجہ یہی ہے کہ وہاں
کے موجودہ لکھنے والوں کی بھاری تعداد ہندوستانی مہاجرین کی ہے بلکہ پنجاب

وسندھ کے۔ ان کے رہنے والے بھی ایک معنی میں ہندوستانی مہاجر ہیں کیوں کہ وہ بھی بٹوارے کے وقت ہندوستان کی مشترکہ تہذیب سے پاکستان کی ابھری تہذیب میں داخل ہو گئے اگرچہ یہ داخلہ بغیر نقل مکانی ہوا بہ ہر حال جدائی کا احساس سبھی کو ہوا اور اس احساس نے متھرا و کاشی کی یاد کو فروغ دیا۔

جدید اردو شاعری کی یہ کروٹ سطحی نہیں کہی جا سکتی بلکہ یہ ایک بدیسی نظام فکر کے ٹوٹنے کا اعلان کرتی ہے جس کی اساس مغربی طرز پر تھی اور جو ٹھوس حقائق کے سہارے چلتی تھی۔ ایسا نہیں ہے کہ یہ طرز فکر بدیسی ہونے کی وجہ سے ہمارے یہاں ختم ہو رہا ہے بلکہ اس کا زوال پہلے اپنی ہی سرزمین پر ہوا۔ فرانس اور انگلینڈ میں ہمارے یہاں سے بہت پہلے داخلیت اور گریز کے رجحانات پیدا ہو چکے تھے۔ سارتر اور کامو کی ادبی تخلیقات سے بھی پہلے ٹی۔ ایس۔ ایلیٹ اور برٹرینڈ رسل کے لمبے لمبے سائے وکٹورین عہد کی رجائیت اور زندہ دلی کو اپنی لپیٹ میں لے چکے تھے اسی لئے ہماری موجودہ شاعری کو اکثر لوگ مغرب کی نقالی کہنے لگے ہیں۔ حقیقت کے اتنی برعکس اور کوئی بات نہیں ہو سکتی۔ ہماری نئی شاعری دراصل مغربی طرز فکر سے جہاں خارجیت اور عقل و استدلال کے اثرات زیادہ تھے بغاوت کر کے اپنی قومی مزاج اور نسلی جبلت کی طرف واپس ہوئی ہے۔ حالی اسکول کے اثرات سے ہماری شاعری پر عقلیت غالب آگئی تھی جسے ہماری جبلی اور حیاتی تائید حاصل نہیں تھی۔ اس تبدیلی سے متاثر ہو کر موجودہ شاعری کہاں پہنچ سکتی ہے اور اس کی غرض و غایت کیا ہے اس کا جواب دینے کا وقت ابھی نہیں آیا ہے۔ اگر نئی شاعری ترقی پسند شاعری کی طرح کسی تنظیم یا منصوبہ کا نتیجہ ہوتی تو اس کی غرض و غایت بھی متعین ہو چکی ہوتی۔ نئی شاعری کا دامن بہت وسیع ہے جس میں متنوع بلکہ متضاد رجحانات بھی ہیں جو ماضی کی نظریاتی گرفت کے ٹوٹنے کی وجہ سے علیحدہ علیحدہ اپنا رنگ ظاہر کر رہے ہیں۔ بعض لوگ نئی شاعری کو صرف غم اور تنہائی کے احساس سے عبارت سمجھ کر یہ

سوال اٹھانے لگتے ہیں کہ آخر اس کا مقصد اور انجام کیا ہے ایسے لوگوں کا نئی شاعری کے بارے میں تصور صحیح نہیں ہے۔ نئی شاعری میں غم کے بجائے خوشی اور یاس وحسرت کی جگہ امید اور رجائیت بھی ہو سکتی ہے بہ شرطے کہ وہ تبلیغی نہ ہو جیسے قمر رئیس کی نظم "ازبکستان میں اجنبی" یا خود ترقی پسند مخدوم کی نظم "بلور"۔ اگر کوئی نیا شاعر غم اور تنہائی کا اظہار اپنے فن میں کرتا ہے تو وہ انفرادی حیثیت سے اس کا ذمہ دار اور جواب دہ ہے۔ نئی شاعری کا کوئی دستور العمل اجتماعی طریقہ کار کے لئے نہیں ہے جس پر اعتراض وارد کیا جا سکے۔ دوسری بات یہ ہے کہ یہ سوال خود حالی اسکول کے طرز فکر کی پیداوار ہے جہاں مقصدیت ہر وقت سر پر سوار رہتی تھی۔ ہم ابھی بحث کر چکے ہیں کہ حالی اسکول کا معیار نقد جدید شاعری سے میل نہیں کھاتا اور اسے سمجھنے اور سمجھانے سے قاصر رہا ہے۔ مغربی علوم کے رعب میں آکر اور واقعیت پر بے جا اصرار سے حالی نے اکثر ہمارے اچھے شعروں کی تضحیک کی اور گھٹیا شعروں کو نمونہ بنا کر ہمارے سامنے پیش کیا۔ مقدمہ شعر و شاعری کا ایک اقتباس ملاحظہ کیجئے:

"سچا شعر کہنے کی صلاح کچھ اس لئے نہیں دی جاتی کہ جھوٹ بولنا گناہ ہے بلکہ اس لئے دی جاتی ہے کہ تاثیر جو شعر کی علت غائی ہے وہ جھوٹ میں بالکل باقی نہیں رہتی اس کے سوا علوم و معارف کی ترقی جو آج کل دنیا میں ہو رہی ہے وہ جھوٹی شاعری کی برباد کرنے والی ہے جن ڈھکوسلوں پر پرانے مذاق کے لوگ سر دھنتے تھے کوئی دن جاتا ہے کہ وہ دیوانوں کی بڑ سمجھے جائیں گے۔"

پھر وہ اپنے سچے یا نیچرل اشعار کے نمونے ہمارے سامنے پیش کرتے ہیں

طبیعت کوئی دن میں بھر جائے گی | چڑھی ہے یہ ندی اتر جائے گی
رہیں گی دم مرگ تک خواہشیں | یہ نیت کوئی آج بھر جائے گی

ان مردہ شعروں کی تعریف بھی مولانا کی زبان گوہر بار سے سنئے

"ان دونوں شعروں کا مضمون گو ایک دوسرے کی ضد معلوم ہوتا ہے مگر

دونوں اپنی اپنی جگہ نیچر کے مطابق ہیں۔ فی الواقع ہوا و ہوس کا بھوت بڑے زور شور کے ساتھ سر پر چڑھتا ہے مگر بہت جلد اتر جاتا ہے اور فی الواقع دنیا کی خواہشوں سے کبھی نیت سیر نہیں ہوتی۔"

غالب کے مندرجہ ذیل شعر کو ان نیچرل قرار دیتے ہیں:

عرض کیجے جوہر اندیشہ کی گرمی کہاں   کچھ خیال آیا تھا وحشت کا صحرا جل گیا

اور ان الفاظ میں تبصرہ فرماتے ہیں:

"جوہر اندیشہ میں کیسی ہی گرمی ہو یہ کسی طرح ممکن نہیں کہ اس میں صحرا نوردی کا خیال آنے سے خود صحرا جل اٹھے۔"

حالی کے یہاں زندگی کا تصور خارجی نوعیت کا ہے جس میں مادی حالات وحقائق کی کارفرمائی ہے۔ دوسری عالمی جنگ کے بعد زندگی کا یہ تصور خاصا بدل گیا ہے اور انسان کو عقل کی خارجی فتوحات کے باوجود اپنی ذات کو تسخیر کرنے کی ضرورت محسوس ہوئی ہے اور عقل نے ایک خاص حد کے آگے چلنے سے انکار بھی کر دیا ہے۔ یہی رجحان کم و بیش جدید شاعری میں نمایاں ہے اور اس کے نتیجے میں موجودہ شاعری نے قدیم اردو اور عالم گیری عہد کے افکار و طرز خیال کی طرف مراجعت کی ہے۔ سلیم احمد نے اپنی دل چسپ کتاب "نئی نظم اور پورا آدمی" میں حالی کے تنقیدی نظریے سے بحث کرتے ہوئے بڑی گستاخیاں کی ہیں۔ اردو کے اس ستم گر نقاد نے واقعی مولانا حالی کی شیروانی اور مفلر بھرے بازار میں اتروا لیا ہے مگر کیا کیا جائے اس کی ترکتازی کچھ حق بہ جانب بھی ہے جس کی طرف اوپر اشارہ کیا جا چکا ہے۔ سلیم احمد نے حالی سے لے کر موجودہ زمانے تک کی شاعری کو ایک نئے زاویہ سے دیکھا ہے۔ انھوں نے جن چیزوں پر اعتراض کئے ہیں وہ اپنی جگہ ٹھیک ہیں لیکن ان کے دلائل سے اتفاق نہیں کیا جا سکتا۔ حالی نے شعر و ادب کو جو رخ دینا چاہا تھا اسے کسی آدمی یا پورے آدمی کے ذہن سے منسوب کرنا میری رائے میں صحیح نہیں ہے اس لئے

کہ یہ کسریں تو آدمی میں مہذب ہوتے ہی پیدا ہو گئی تھیں۔ سلیم احمد نے معاشی، سیاسی، مذہبی اور دوسری قسم کی کسروں کو مٹا کر جس پورے آدمی کا خاکہ تیار کیا ہے اور جسے وہ حالی سے آج تک کے عہد میں ڈھونڈھ کر مایوس ہوئے ہیں تاریخ کے پورے مہذب زمانے میں کہیں نہ ملے گا اس طرح ان کی یہ شکایت کہ ہمارے شاعر جنسی فعل کے اردگرد گھومتے رہے ہیں اور اس کے ارتکاب سے مشرف نہیں ہوئے ہیں درست نہیں وہ اسے رومانیت کا نام دے کر مذموم قرار دیتے ہیں اور یہ بھول جاتے ہیں کہ یہ رومانیت صرف اختر شیرانی سے فیض کے شاگردوں تک محدود نہیں بلکہ ہر زمانے میں اس کے اثرات ملتے ہیں۔ قرون وسطی میں اسپنسر ڈانٹے ورجل وغیرہ کے یہاں یہ رومانیت افلاطونی فلسفہ کی شکل میں موجود تھی۔ ہمارے یہاں بھگتی اور تصوف کے لباس میں یہی رجحان جلوہ گر تھا۔ سلیم احمد کے یہاں مجموعی تاثر تخریبی ہے لیکن یہ تخریب رومی کے "اول آں بنیاد را ویراں کنند" جیسی ہے۔ ہماری تخریب کے اونگھتے ہوئے دماغ کو اس اس الیکٹرک شاک کی ضرورت تھی۔ ہندوستان میں یہ الیکٹرک شاک عمیق حنفی کی تحریروں سے ملتے رہتے ہیں۔ ان کے یہاں بھی متوازن لہجہ نہیں ہے اور ان کی بہت سی باتوں کی تردید آسانی سے کی جاسکتی ہے ترقی پسند تحریک مغل اعظم کے حضور میں ان کا غلام قادر روہیلہ والا انداز بھی بہت سے لوگوں کو ناگوار ہوا ہوگا لیکن یہ یاد رکھنا چاہئے کہ عمیق حنفی کی آواز ایک فرد کی نہیں بلکہ پورے دور کی آواز ہے اس کا غصہ حضرت علی کی طرح اپنی ذات کے لئے نہیں بلکہ ایک مشرب کا ترجمان ہے۔ جدید شاعری کے غیر جذباتی تحلیل و تجزیہ کے لئے وزیر آغا، خلیل الرحمن اعظمی، وحید اختر، محمود ایاز جیسے لکھنے والوں کی تحریریں دیکھی جاسکتی ہیں۔ وزیر آغا کی کتاب "اردو شاعری کا مزاج" اس موضوع پر تفصیل سے روشنی ڈالی گئی ہے اگرچہ اس کا حد سے بڑھا ہوا تحلیلی پھیلاؤ بعض جگہ ناقابل تصور ہو جاتا ہے۔ وزیر آغا کا اہم کارنامہ یہ ہے کہ انھوں نے اردو

نظم کی جہت کا تعین ظاہر سے باطن کی طرف کر کے صحیح نشان دہی کی ہے۔ اس نقطۂ نظر سے شعری تنقید کے اس رخ کی اور بھی توثیق ہو جاتی ہے کہ شاعری کی باطنی جہت سے رابطہ پیدا کرنے اور اس کی امکانی تفسیر و تشریح کے لئے ناقد کو داخلی رخ کرنا پڑے گا گویا شاعری کے مطالب کو سائنس کے جامد الفاظ میں بیان کرنے کے بجائے ایسی عبارت میں بیان کیا جائے جو تاثر میں اس سے ہم آہنگ ہو اور قاری کو ذہنی اور جذباتی طور سے اس شاعری سے قریب کر دے اور اسے وہ احساس پیدا ہو جائے جو غالب نے اس شعر میں بیان کیا ہے

دیکھنا تقریر کی لذت کہ جو اس نے کہا
میں نے یہ جانا کہ گویا یہ بھی میرے دل میں ہے

لیکن یہ نزاکت حالی اسکول کے نقادوں کی سمجھ میں نہ آئے گی وہ تو اس شعر ہی کو ان نیچرل کہیں گے اس کے معنی کی پیروی کا کیا سوال۔ ان کا اعتراض ہوگا کہ ایک شخص کی کہی ہوئی بات دوسرے شخص کے دل میں پہلے سے کیسے موجود ہو سکتی ہے۔ یہ جھوٹ ہے بہتان ہے افترا ہے نئے علوم و معارف میں اس شاعری کو برباد کر دیں گے اس جگہ غور طلب امر یہ ہے کہ غالب کہنا کیا چاہتے ہیں جسے حالی کی تنقید سمجھنے سے قاصر ہے۔ جدید شعری تنقید سے ہم کو یہ توقع رکھنی چاہیے کہ وہ اپنی خیال انگیزی سے ایسی فضا پیدا کر سکے جہاں غالب کو اس شعر کا عرفان ہوا ہوگا اور وہ جذباتی سطح بھی سامنے آئے جس پر کھڑے ہو کر پڑھنے والا بچشم خود اس فضا کی ایک جھلک دیکھ سکے اور اس پر ایمان لا سکے۔ ہمیں یہ تسلیم کرنے میں کوئی باک نہ ہونا چاہیے کہ یہ تنقید نیم شاعرانہ یا نیم مبہم ہو گی لیکن ایسا ہوتے ہوئے بھی یہ اپنا مقصد پورا کر سکتی ہے تنقید کا اصل کام قاری کو شعر کے قریب لانا اور دونوں میں مخاطبت پیدا کرنا ہے ایسی تنقید میں لکھنے والے کے لئے شاعر کے تجربات کی بازیافت ضروری ہے جس میں اس کے اپنے قیاس و الفاظ کے ملبے سے شاعر کی تخیلی دنیا کی از سر نو تشکیل ہو سکے۔ ناقد کو یہ آزادی ہو سکتی ہے بلکہ

اس آزادی کا استعمال ضروری ہے کہ شاعری کی اصل روح یا مرکزی احساس کو ظاہر کرنے کے لئے جو پیرایۂ بیان چاہے اختیار کرے۔ اس کی ایک درست لیکن نامکمل مثال رباعیات عمر خیام کے انگریزی ترجمہ سے دی جا سکتی ہے جسے فٹز جیرالڈ نے کیا ہے۔ بہت سی رباعیوں میں مترجم نے لفظ بہ لفظ ترجمہ سے گریز کرتے ہوئے ان کی جذباتی کیفیت کو اپنے ڈھنگ سے پیش کرنے کی کوشش کی ہے۔ مترجم پر یہ حقیقت روشن تھی کہ الفاظ و جذبات دونوں کی ایک ساتھ تشریح اکثر نہیں ہو سکتی اور یہ کہ کسی مخصوص جذباتی نقطہ تک پہنچنے کے لئے ہر لکھنے والے کا اپنا علیحدہ طریقہ ہوتا ہے۔ یہ بات اگر رباعیات اور غزل کے لئے اس وقت صحیح تھی تو جدید نظم کے لئے آج اس سے زیادہ صحیح ہے البتہ یہ نہ بھولنا چاہئے کہ اس تشریح کے ساتھ شعری تنقید کا کام پورا نہیں ہوتا جب تک کہ وہ نظم کے تاثراتی ردعمل پر بھی اصرار نہ کرے۔ یہ تاثراتی ردعمل تشریح سے علیحدہ بھی ہو سکتا ہے اور تشریح میں حل بھی کیا جا سکتا ہے۔ اردو نظم کا جدید رجحان جیسا کہ پہلے بھی کہا جا چکا ہے صراحت سے ابہام کی طرف ہے لیکن اس رجحان کے بھی متعدد اسالیب ہیں کہیں ایک مبہم جذبہ کی گاڑھی کیفیت کو پھیلا کے ہلکا کیا جاتا ہے، کسی موقع پر ایسا بھی ہوتا ہے کہ پھیلاؤ ایجاز و اختصار کے نقطہ پر سمٹ آتا ہے۔ کسی جگہ خواب آلود فضا میں عقل و ہوش کی دبی ہوئی چنگاریاں ملتی ہیں۔ کہیں عقل و فہم کی بیداریوں پر نیند کا غبار طاری رہتا ہے۔ ایسی صورت میں یہ کیفیات جتنے فاصلہ تک ناقد کی قوت متخیلہ کو لے جائیں اور اس ذہنی سفر میں جن تجربات کا لطف یا کرب اسے حاصل ہو اسے بھی ضروری تشریح کے ساتھ قاری تک پہنچانا چاہئے۔ یہ قطعاً ضروری نہیں کہ اس ذیل میں ہم جو تصویریں یا خاکے پیش کریں وہ خود شاعر کے تصورات سے تفصیلی مطابقت رکھتے ہوں یا دوسرے ناقد بھی انھیں خاکوں تک پہنچیں۔ شیکسپیر کے المیہ ڈراموں کو پڑھ کر بریڈے کی نظر میں جو نظام کائنات ابھر کر آتا ہے وہ نہ شیکسپیر کے ذہن میں ہوگا (لاشعور میں ہو سکتا ہے) اور نہ غالباً اس کے ان گنت دوسرے نقادوں کے ذہن میں تاہم بریڈے کی یہ کوشش جتنی کامیاب اور مقبول ہوئی ہے اس کی نظیر غالباً شیکسپیر سے متعلق تنقیدی ادب میں مشکل سے ملے گی۔ یہ طریق کار ہماری تنقید کے

لئے نیا بھی نہیں ہے۔ ہمارے یہاں بہت سے لکھنے والوں میں اس کی جھلک ملتی ہے لیکن یہ نقاد آدھے شاعر ہونے کی وجہ سے عقیدت اور مبالغہ کی طرف مائل رہتے تھے اور حالی اسکول کے پیرو اپنی خشک راست بازی سے ان پر بھاری پڑتے اور انھیں غیر معتبر ثابت کر دیتے مثال کے طور پر اگر بجنوری اور آزاد میں عقیدت مندی اور مبالغہ آرائی کا عیب نہ ہوتا تو وہ نہ صرف حالی اور ان کے تبع غفیر سے بہتر نقاد ہوتے بلکہ آج کی تنقید کے لئے بھی مثالی نمونہ بن سکتے تھے۔ اس دور میں بھی حسن عسکری، ممتاز حسن، اور خورشید الاسلام ایسے لکھنے والے ہیں جن کے یہاں یہ جھلک خاصی نمایاں ہے لیکن یہ لوگ موجودہ شعری میلانات کی طرف زیادہ متوجہ نہیں معلوم ہوتے۔ ان کی رمز شناسی اور قاعدہ دانی کا بہتر اور مفید تر استعمال اپنے دور کی پر شور ادبی فضا ہی میں ہو سکتا ہے۔ جدید شاعری سے دلچسپی لینے والے اور اس پر لکھنے والوں میں وزیر آغا، انتظار حسین، سلیم احمد، جیلانی کامران، مظفر علی سید، خلیل الرحمٰن اعظمی، وحید اختر، باقر مہدی، محمود ایاز، محمد حسن، گوپی چند نارنگ اور عمیق حنفی کے نام لئے جا سکتے ہیں البتہ محمد حسن ابھی تک پچھلی تنقید کے اثرات سے خود کو علیحدہ نہیں کر سکے ہیں اور شعر کہنے والوں سے اکثر ٹھوس اور کام کی باتوں کا مطالبہ کر بیٹھتے ہیں۔

اس مضمون میں شعری تنقید کے دو خاص پہلوؤں کی طرف اشارہ کیا جا چکا ہے۔ ایک نظم یا فن پارے کی تشریح سے متعلق ہے اور دوسرا اس کے تاثراتی رد عمل سے۔ اب ایک تیسرے پہلو کی طرف دیکھنا ضروری ہے اس وقت جدید شاعری پر ایک الزام یہ لگایا جا رہا ہے کہ وہ ابہام کا شکار ہے اور شاعر اپنے پڑھنے والوں سے بے نیاز ہو کر ذاتی توہمات کو دور از کار علامتوں سے ظاہر کرتے ہیں جس کی وجہ سے بہت سی نظموں میں بے ربطی اور پراگندی کے سوا کچھ نہیں ہوتا اور قاری ان سے متاثر ہونے کے بجائے متوحش ہوتا ہے۔ ایسی صورت میں تنقید محض تفسیر و تشریح تک محدود نہیں رہ سکتی بلکہ اسے کسی حد تک شعری ادب کا محاسبہ بھی کرنا ہے تاکہ یہ معلوم ہو سکے کہ پڑھنے والوں کی شکایت کہاں تک حق بہ جانب ہے اور کہاں تک ان کے بے تربیت ہونے کا نتیجہ ہے۔ ہمیں یہ بھی یاد رکھنا چاہئے کہ پچھلی تنقید نے اسی محاسبہ کی آڑ لے کر شاعروں کے سوچنے

پر پابندیاں عائد کرنا چاہی تھیں۔ ہمارے محاسبہ کا مقصد زیادہ سے زیادہ شعری یا تاثراتی اعتبار سے مطبوعات کا کھوٹا یا کھرا ہونا ثابت کر دینا ہے۔ ماضی کی طرح اخلاقی قدروں کی دیکھ بھال کا ٹھیکہ آج کی تنقید نہیں لے سکتی۔ اب کسی بھی صنف نظم پر غور کرتے وقت تمام علوم و معارف کو پس پشت ڈال کر سب سے پہلے یہ دیکھنا ہوگا کہ اس میں شاعری کی صفت موجود ہے یا نہیں۔ اس سے پہلا فائدہ یہ ہوگا کہ اس زمانے میں منظوم ادب کے نام سے چھپنے والے مواد کا ۳/۴ حصہ خارج از بحث ہو جائے گا، ۳/۴ حصہ محنت کم ہو جائے گی اور وہ انتشار بھی بہ قدر ۳/۴ کم ہو جائے گا جو پڑھنے والوں کو پریشان کرتا رہتا ہے۔ دوسری بات یہ ہے کہ اس انتخابی عمل کے بعد جو حصہ نظم قابل اعتنا ٹھہرے اس کے محاسن پر گہری نظر ڈالی جائے گہری نظر ڈالنے سے یہ دریافت کرنا مراد ہے کہ جو بات شاعر کہنا چاہتا ہے وہی بات اس کے کلام سے ہم تک پہنچتی ہے یا نہیں۔ اس بات کی فی نفسہ اچھے یا برے ہونے سے بحث نہیں یہاں پہنچ کر ہمیں شعر کی پر خواب کیفیتوں اور علامتی انداز بیان کے لئے چھوٹ دینا ہو گی یعنی اگر ہم جوش یا حفیظ جالندھری والی اکہری شاعری کو تصور میں رکھتے ہوئے اس دور کی بعض نظموں کو سمجھنے کی کوشش کریں گے تو کامیابی نہ ہو گی۔ اس کے لئے ہمیں شاعر کی داخلی کیفیتوں کی نمائندگی کرنے والے استعاروں اور علامتوں کے تاثراتی پھیلاؤ اور نظم کی مجموعی فضا کو سمجھنا ضروری ہوگا اگر اس گنجائش کو ملحوظ رکھنے کے بعد بھی نظم سمجھنے میں ناکامی ہو تو یہ نتیجہ نکالنا درست ہوگا کہ شاعر ابلاغ میں ناکام یا بے رہا ہے لیکن اس نتیجہ پر پہنچنے سے پہلے یہ بات بھی ذہن میں رکھنا ضروری ہے کہ اگر کوئی نظم اپنے ایک ایک رگ و ریشہ کے ساتھ سمجھ میں آجائے تو جدید شعری معیار سے وہ اچھی نظم نہیں کہی جا سکتی۔ برخلاف اس کے اگر کسی نظم کو پڑھ کے ہم میں محض ایک احساس پیدا ہو جائے یا ہم کسی ایسی کیفیت سے دوچار ہو جائیں جسے ہم پوری طرح نثر میں نہ ادا کر سکیں یا خود ہم سے وہ کیفیت کبھی دور اور کبھی نزدیک ہوتی معلوم ہو تو اسے جدید معیار سے اچھی نظم سمجھا جائے گا۔

ایک دوسری مشکل یہ ہے کہ مبہم اور مہمل کے درمیان زیادہ فاصلہ نہیں ہوتا۔ یہ فاصلہ ان لوگوں کو اور کم نظر آتا ہے جو کھلی ہوئی شاعری کے عادی ہے خود شاعر کے

لئے بھی یہ عمل آسان نہیں ہے۔ اسے خیالات کی گگار پر چلنا پڑتا ہے اور ذرا سی بے احتیاطی سے وہ مہمل خلاؤں میں گر سکتا ہے اور اس طرح گر سکتا ہے کہ خود اسے بھی احساس نہ ہو۔ اسی لئے جدید نظم میں ابلاغ کی کامیابی یا ناکامیابی کا فیصلہ کرنے میں خاصی دقیق النظری کی ضرورت ہے۔ ایک طرف شاعری کے خفیف ارتعاشات کے پیش نظر لکھنے والے کو بھاری چھوٹ دینا پڑتی ہے اور دوسری طرف یہ بھی ذہن میں رکھنا ہوتا ہے کہ کوئی بھی ابہام یا کتنے ہی نرالے اچھوتے استعارے اور علامتیں اگر نارمل دماغ پر معنی خیز اثر نہیں ڈالتے تو انھیں شاعری کا نام نہیں دیا جا سکتا۔ ہرچند شعر میں اب تخیل اور حقیقت اور عناصر کو پہلے کی طرح الگ الگ نہیں دیکھا جاتا تاہم شعر کی تخلیق میں زندگی کے حقائق ہی کو دخل رہتا اور وہ جذبہ و خیال میں تحلیل ہو کر نظم میں اپنا اثر ظاہر کرتے رہتے ہیں۔ فرق صرف اتنا ہے کہ اس شاعری میں ان حقائق کا جلوس نہیں نکلتا۔

چوتھی اور ترتیب کے لحاظ سے آخری بات موضوع سے متعلق ہے جس میں ہمیں یہ دیکھنا ہے کہ شاعر نے جو پیغام یا احساس ہم تک پہنچایا ہے اس کی اپیل محدود ہے یا آفاقی۔ اکثر اوقات یہ فیصلہ بھی پہلی تین شرطوں کے محاکمہ کے ساتھ ہی ہو جاتا ہے۔ اس سے یہ نتیجہ نکالا جا سکتا ہے کہ آفاقیت علیحدہ سے کسی خوبی کا نام ہے بلکہ خیال کی شعریت اور اس کے اظہار و ابلاغ ہی کا ایک اونچا پہلو ہے۔ موضوع کی نوعیت کو اگر اس میں کچھ دخل ہے تو بہت واجبی سا۔ مجھے کچھ ایسا بھی محسوس ہوتا ہے کہ جس طرح آج کے جمہوری زمانے میں بڑے اور چھوٹے کا امتیاز مٹتا جا رہا ہے اور زندگی کے ہر حصے میں ایک یک سانیت پیدا ہوتی جا رہی ہے اسی طرح فن میں بھی عظیم اور آفاقی چیزیں مفقود ہو جائیں گی۔ اب تاج محل یا اہرام مصر کی تعمیر کے امکانات دنیا کے کسی حصے میں نہیں ہیں اسی طرح شاہنامہ اور مہابھارت بھی اب وجود میں نہیں آ سکتے۔ یہ بات بھی ملحوظ رکھنے کی ہے کہ آفاقیت کا فیصلہ انفرادی پسند سے معتبر نہیں ہو سکتا جب تک کہ سالہائے دراز کی مقبولیت کسی شعر یا نظم کی توثیق نہ کر دے۔

عقابی کتب خانہ
ریختہ سپیشل
معمولی معاوضہ پر
ریختہ کی نایاب
کتب